Monographien

Mantegna

von

Henry Thode


ex libris
RVDOLF SCHIESL

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXVII

Mantegna

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Mantegna

Von

Henry Thode

Mit 105 Abbildungen nach Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen

Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1897

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Andrea Mantegnas Bildnis.
Bronzebüste am Grabdenkmal des Meisters von 1506 in S. Andrea zu Mantua.

Andrea Mantegna.

Die Fülle künstlerischer Erscheinungen, die Mannigfaltigkeit künstlerischer Richtungen, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien zu Tage treten, erfüllt den Forscher, dessen Blick alle Einzelheiten in dem Gesamtbilde dieser Kunstepoche aufsucht, mit dem größten Erstaunen. Gewaltsam und unwiderstehlich scheint eine lange zurückgehaltene Schaffens- und Gestaltungskraft sich aus dem Innern nach außen Bahn zu brechen — in gleicher Weise in Tausenden von Individuen vorwärts drängend, als gälte es, mit Meißel und Pinsel sich der Welt zu bemächtigen. Die Außendinge, die sich in nie endendem Wechsel dem Auge aufdrängen, werden als Bilder gefangen und von einem die Einbildungskraft beseelenden lebhaften Gefühl zu neuen Naturgebilden menschlicher Schöpfung umgestaltet. Wer freilich dieses an Künstlerthaten reiche Jahrhundert aus ihm allein zu erklären versuchte, würde es nie verstehen können. Nur in den vorangehenden Zeiten entdeckt man die treibenden Kräfte, welche den Genius des italienischen Volkes zur Schaffenslust weckten: in jener Epoche einer großen socialen und religiösen Bewegung, welche den eigentlich schöpferischen Teil der Menschheit, die unteren Schichten des Volkes, befreite und mit der gesellschaftlichen Neugestaltung zugleich ein neues, schlicht volkstümliches, innerliches Christentum zur Herrschaft brachte. In diesen Zeiten erhielt die Phantasie und das Gefühl die Richtung auf das Ideal, welches das Ziel der Renaissancekunst werden sollte. Noch vermochte trotz aller jugendlichen Begeisterung und dramatischen Ausdruckskraft die das vierzehnte Jahrhundert ausfüllende Kunst Giottos nicht über das Typische der Formenbildung hinauszukommen, aber sie schuf und entwickelte alle Grundmotive des Stiles und der Darstellung. Um 1400 wendet man sich der Aufgabe zu, das Formale und die künstlerischen Mittel auszubilden. Das allgemein Andeutende muß dem besonderen Verwirklichenden weichen: durch eingehendes, das Größte wie das Kleinste umfassendes Studium der Natur werden der Phantasie in heilsamster Weise Schranken gesetzt. Nun galt es, die Erscheinung des Menschen nach seiner organischen Bedingtheit in den Proportionen, der Bewegung und dem Ausdrucksvermögen zu erfassen, es handelte sich darum, das allgemein Gesetzmäßige durch das genaue Studium des Individuellen kennen zu lernen, durch Erforschung der Gesetze des Sehens, der Linear- und Luftperspektive das Verhältnis der Figuren im Raume zu bestimmen, und, dem Reichtum des Schauens zu genügen, mußte eine Meisterschaft in dem Technischen errungen werden, welche die freie und zwanglose Wiedergabe des Erschauten ermöglichte.

Mit diesen Aufgaben sehen wir in der verschiedenartigsten Weise die Bildhauer und Maler des Quattrocento unermüdlich beschäftigt. In den Werkstätten kommt dem Schüler zu gute, was der Meister gefunden — Einer lernt vom Anderen in einem, fast möchte man sagen, instinktiven Gefühl davon, daß es sich nicht um die Originalität des Einzelnen, sondern um ein gemeinsam zu

Erreichendes handelt, und dank dieser Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit bewahrt eben doch Jeder seine Eigentümlichkeit in so hohem Maße, daß wir es fast nur mit scharf ausgeprägten Persönlichkeiten zu thun haben.

Auf dem mühsamen Wege aber zur Erlangung einer deutlichen und gesetzmäßigen ehrung des von den Alten hinterlassenen Erbes, welche die großen Dichter Petrarca und Boccaccio zuerst als die Grundlage frei menschlicher Bildung erkannten und priesen, hatte eine eingehende Beschäftigung der Gelehrten mit den Schätzen der alten Litteratur und den antiken Kunstdenkmälern

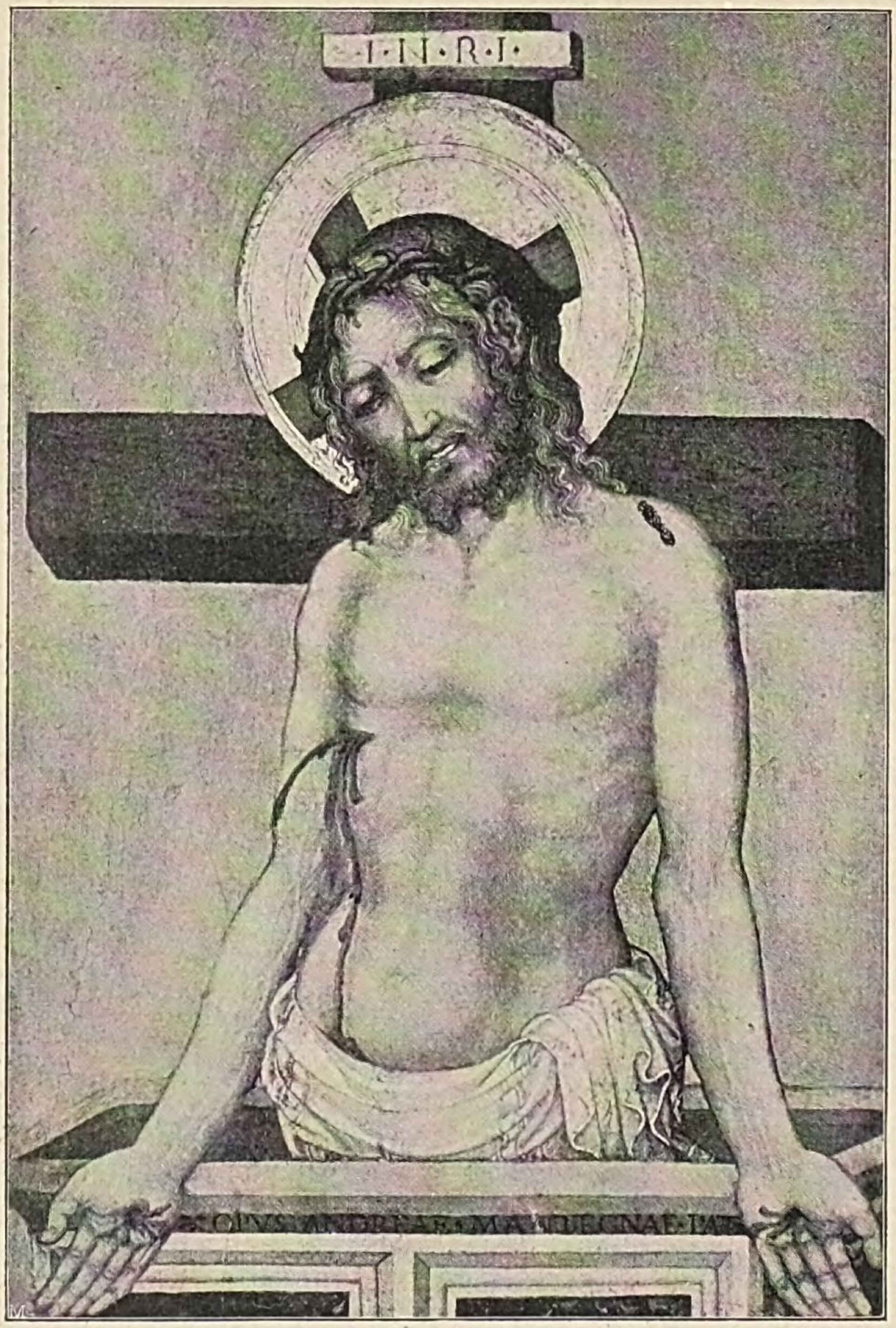


Abb. 1. Christus im Grabe. Im Museo Civico zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

künstlerischen Sprache bot sich neben der Natur nun auch die Antike als hilfreiche Führerin an. Seit dem vierzehnten Jahrhundert war eine erneute Begeisterung für die litterarischen und künstlerischen Werke des römischen Altertums eingetreten, welches als glorreiche nationale Vergangenheit selbst im frühen Mittelalter mehr oder weniger lebendig im Bewußtsein des italienischen Volkes gelebt hatte. Die vertiefte Verzur Folge. Die Künstler folgten dem Hinweise: man sah staunend die hohe Formvollendung der römischen Bauten, Statuen, Reliefs, Münzen und Gemmen, man entdeckte in den Schriften die Darlegung stilistischer und technischer Regeln, man fand endlich eine Fülle anziehender Stoffe der Darstellung.

So groß aber auch diese Eindrücke, so bedeutungsvoll die Anregungen waren, welche

von jener Seite her dem strebenden Künstler namentlich für die Durchbildung des Formalen geboten wurden, so blieb das im christlichen Stoff und Gefühl wurzelnde Ideal doch ein von dem antiken durchaus verschiedenes, und die originale Kraft der großen Kunstbewegung der Renaissance zeigt sich vorzugsweise gerade darin, daß die Künstler der Antike gegenüber ihre volle Selbständigkeit bewahrten, indem sie von derselben lernten, nicht aber sie nachahmten. Gegenstand der Darstellung war und blieb das Christliche, nur ausnahmsweise wurden Stoffe der alten Sage und Geschichte behandelt, und, wenn dies der Fall war, geschah es in einer so freien Weise, daß Götter und Helden fast nur die Namen mit denen des Altertums gemein haben. Erst als im sechzehnten Jahrhundert das christliche Ideal seinen vollendeten Ausdruck gefunden hatte und daher das künstlerische Schaffen nicht mehr eine innere Notwendigkeit war, geriet es in wirkliche Abhängigkeit von der Antike: die besinnungslose Auf-

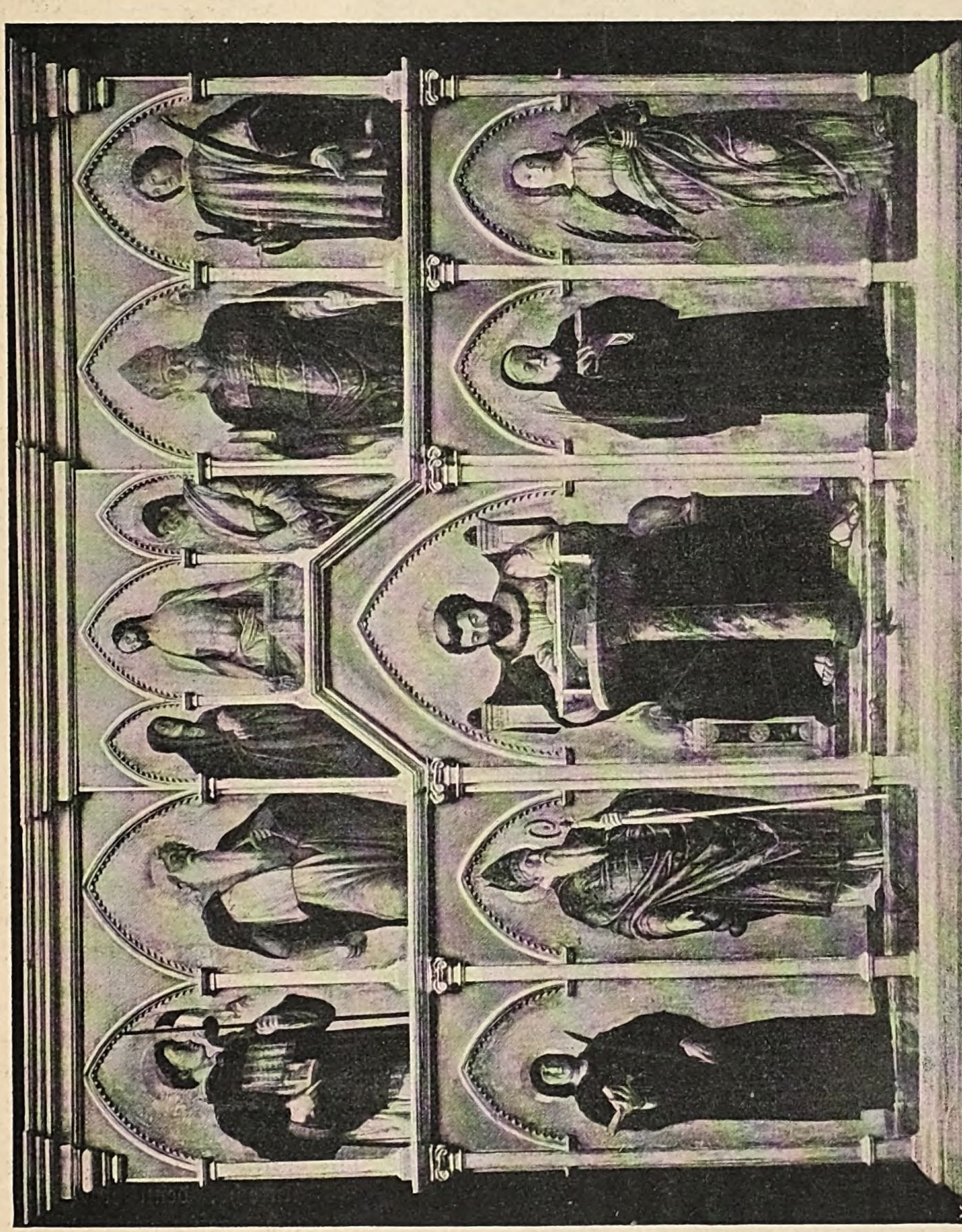


Abb. 2. Das Altarwerk in der Brera zu Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

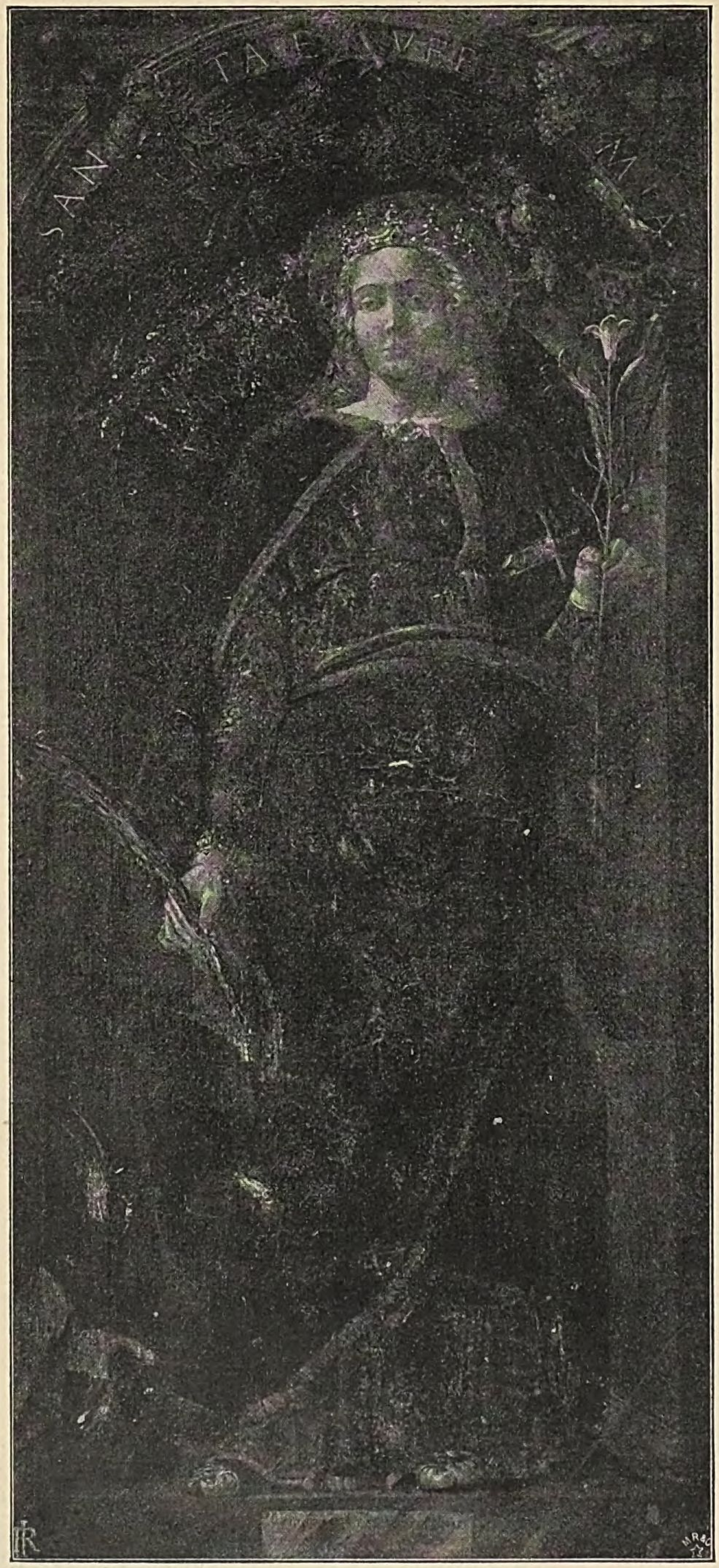


Abb. 3. Die heilige Euphemia. Im Museum zu Neapel.

nahme und Pflege der griechisch-römischen Mythologie und Allegorie ist eines der deutlichsten Symptome des Verfalles.

Vermag nun nur das kundige Auge in den Werken fast aller großen Meister des Quattrocento den Einfluß der Antike, wie er sich in der gesetzmäßig organischen Durchbildung der menschlichen Gestalt namentlich im Anfang der Periode kundgibt, zu gewahren, tritt als das den Eindruck Bestimmende vielmehr immer das Studium der Natur hervor, so hat es doch einen Künstler gegeben, welcher seine leidenschaftliche Bewunderung der Antike auch in seinen Schöpfungen deutlich zur Schau trägt, ja welcher bis zu so hohem Grade vom Altertum sich hat inspirieren lassen, daß er inmitten der schaffenden Geister jener Zeit eine ganz gesonderte Stellung einnimmt: Andrea Mantegna, der, an Genie nur den größten Bildnern aller Zeiten zu vergleichende, Herrscher und Führer der norditalienischen Kunst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

* * *

Zwei Städte, Padua und Mantua, haben lange um die Ehre gestritten, der Geburtsort Mantegnas gewesen zu sein, beide mit Unrecht, denn eine kürzlich gefundene Urkunde nennt ihn Sohn eines Blasius (Biagio) und in Vicenza im Jahre 1431 geboren. Wie es scheint, hat der Knabe früh seinen Vater verloren und ist zu dem in Padua hochangesehenen Maler Francesco Squarzione gekommen, als dessen

Adoptivsohn er 1441 in einer Urkunde genannt wird. Daß er schon damals die Malerei betrieb, bezeugt dasselbe Dokument, welches von seiner Aufnahme in die Künstlergenossenschaft berichtet. Das Verhältnis zu seinem zweiten Vater scheint jedoch nichts weniger als erfreulich und innig gewesen zu sein. Im Jahre 1447 mußte eine Streitigkeit durch einen Kompromiß behoben werden, welcher später 1455 annulliert worden ist, weil nach Aussage des Richters Andrea zur Zeit, als der Kompromiß geschlossen ward, noch minorenn gewesen und von Squarzione betrogen worden war. Damals 1455 ist jedenfalls der Bruch zwischen Beiden, von dem auch der alte Biograph der italienischen Künstler, Vasari, noch zu seiner Zeit, in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, gehört hat, ein vollständiger gewesen. Die Tradition über die Ursache des Konfliktes, welche Vasari mitteilt: Squarzione habe sich darüber geärgert, daß Andrea sich der ihm feindlichen Künstlerclique des Jacopo Bellini angeschlossen habe, mag Wahres enthalten — sicher ist es, daß die Herzensbeziehungen zwischen Squarzione und Mantegna schon seit lange sehr gelockert waren.

Die ersten Anweisungen in der Kunst verdankte Mantegna gleichwohl dem Francesco, welcher einen so großen Ruf als Lehrer besessen hat, daß er im Ganzen nicht weniger als 137 Schüler erzogen haben soll. Die Bedeutung dieses „Vaters der Maler“, welcher anfangs (seit 1422) als Schneider und Kunststicker thätig gewesen war und erst seit 1441 im Gildenregister der Maler erscheint, beruhte weniger auf der Malerei selbst, als auf dem ganz neuen Princip des künstlerischen Unterrichtes, welches er in seinem Atelier zum Ausgangspunkt des Schaffens machte. In keiner anderen Stadt Italiens vielleicht war das humanistische Studium des Altertumes so frühzeitig betrieben worden, wie in Padua: hatte doch in dieser Heimat der „gran



Abb. 4. Die Berufung der Söhne Zebedäi und die Vertreibung der Dämonen durch den heiligen Jakobus. Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

dottori“ Petrarca selbst, welcher seine letzte Lebenszeit in den nahen euganeischen Bergen zugebracht hatte, die entscheidenden Anregungen hierfür gegeben. Die Aufregung, welche sich im Jahre 1413 der ganzen Stadt bemächtigte, als man das Grabmal des Titus Livius entdeckt zu haben glaubte, zeigte das Nachwirken der von dem Dichter geweckten Begeisterung für die Antike. Mochte die alte Universität der Stadt sich auch diesen neuen wissenschaftlichen Idealen zunächst kalt, ja feindselig gegenüber ver-

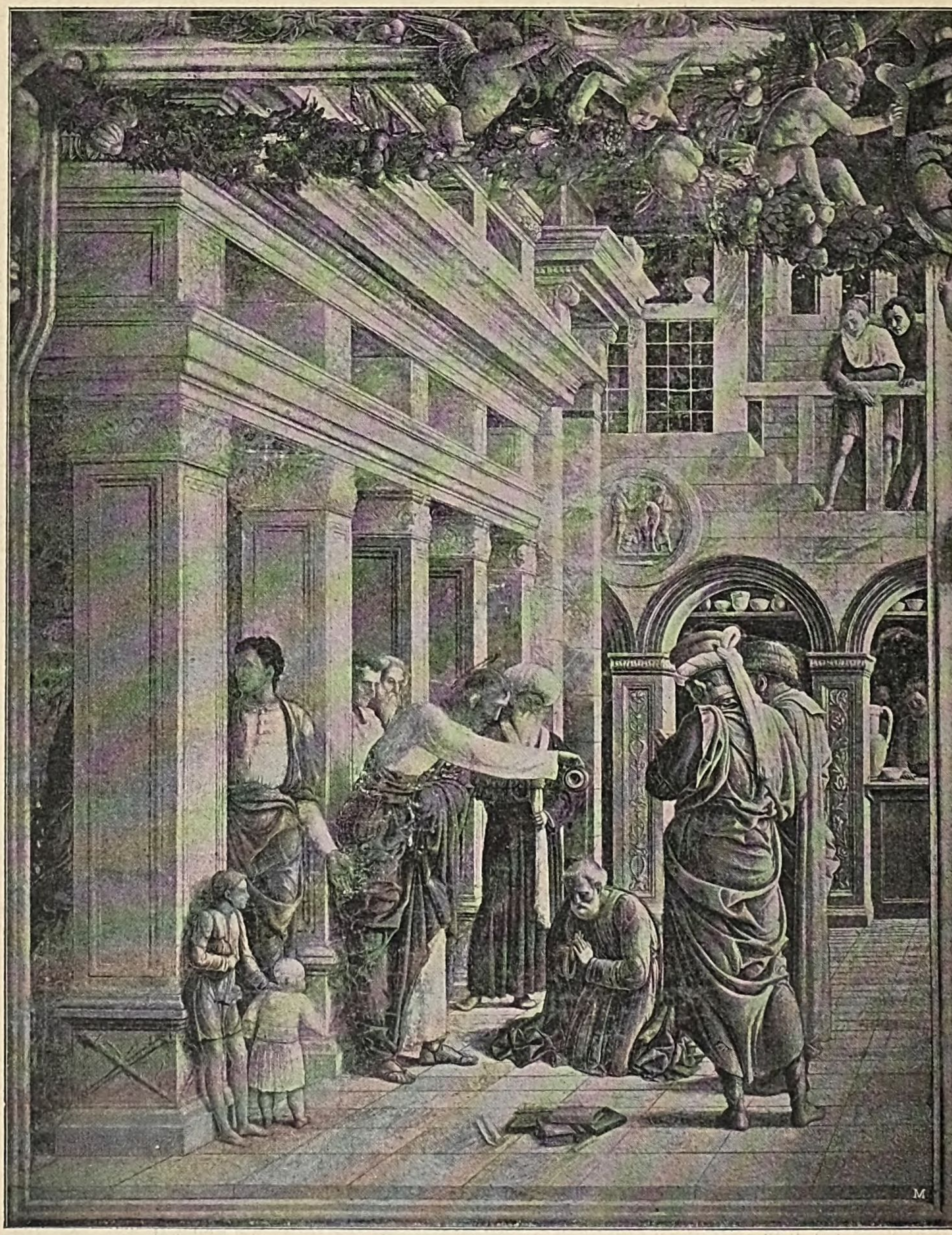


Abb. 5. Der heilige Jakobus tauft Hermogenes. Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

halten, so erhielten dieselben doch seit 1434 durch den edlen und hochgebildeten Palla Strozzi, welcher, aus seiner Heimat Florenz verbannt, sein Haus in Padua zum Mittelpunkt geistiger Bestrebungen machte, Kraft und Beseelung. Die Begierde, die viel besprochenen und gefeierten Werke der alten Kunst mit eigenen Augen zu sehen, hat Squarzione auf die Wanderschaft getrieben: es wird uns berichtet, daß er, ein Vorgänger des Cyriacus von Ancona, nach Griechenland geschifft sei und dort „alles Bemerkenswerte teils der Erinnerung eingeprägt, teils nachgezeichnet habe". Auf den Schatz der mit heim gebrachten, nach antiken Kunstdenkmälern gefertigten Aufnahmen hat er dann seine Kunstlehre begründet, und nichts anderes, als der sich verbreitende Ruf seiner auf wissenschaftlich-künstlerische Kenntnisse gestützten antiquarischen Lehrmethode wird es gewesen sein, welcher von allen Seiten, ja selbst aus Deutschland die Schüler zu ihm zog. Neben den Zeichnungen mögen auch Statuen und Reliefs, die er auf seiner Reise erbeutet, den Lehrlingen als nachzuahmende und zu studierende Vorbilder in seinem Hause vor Augen gestanden sein. Von seinen eigenen künstlerischen Fähigkeiten zeugen heute nur noch zwei Werke, die einzigen, welche von zahlreichen, archivalisch genannten Arbeiten erhalten sind. Der Vergleich ergibt, daß Squarzione die an ihn ergangenen Aufträge zumeist wohl von Schülern ausführen ließ, denn das im Jahre 1452 entstandene Altarbild, welches den heiligen Hieronymus



Abb. 6. Gruppe von Figuren aus der Taufe des Hermogenes in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

inmitten von anderen Heiligen zeigt (jetzt im Museo zu Padua), trägt in seiner schwachen, trockenen Zeichnung und dem Mangel an jedem koloristischen Gefühl einen ganz anderen Stil zur Schau, als das mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Madonnenbild in der Berliner Galerie, welches, frei die Reliefkompositionen der Madonnen Donatellos nachahmend, scharfe Konturierung und kräftige Farbenstimmung aufweist.

Als diese Bilder entstanden, hatte Mantegna selbst schon Proben einer Meisterschaft abgelegt, welche alle Leistungen seines Lehrers und seiner Mitschüler weit in den Schatten stellten, weil sein Genius künstlerische Möglichkeiten gewahrte, die den Anderen verborgen blieben, aber der Umstand, daß er als Knabe gerade zu diesem Mann in die Lehre kam, ist doch von größter Bedeutung für seine geistige Entwickelung geworden. Sein inniges, ganz einzigartiges Verhältnis zur Antike erklärt sich nur aus den Eindrücken, welche er in seinen frühesten Jugendjahren von derselben erhielt — nur das Atelier, nur die auf reicher Anschauung beruhende, die Vorbilder ergänzende Lehre Squarziones vermochte ihm aber diese Eindrücke zu gewähren. Kein anderes Meisteratelier in Norditalien, selbst keines vielleicht in Florenz, hätte ihm in so ausgedehnter Weise die Welt des Altertums erschlossen. Mochten die anderen Lehrlinge nur die Äußerlichkeiten und das Einzelne in diesen ehrwürdigen Überbleibseln alter Kultur gewahren, sein kühner und starker Blick drang in die Tiefen und erfaßte ahnend den lebendigen Geist dieser Kunst. Seine Phantasie erfüllte sich mit Bildern von ragenden Triumphbögen, weiträumigen Amphitheatern, Tempel- und Palastruinen, feierlichen Götterstatuen und starken Heldenbildnissen, siegreich in die Heimat einziehenden römischen Heeren, bacchantischen dionysischen Festen, meerdurchstreifenden Tritonen und Nereiden, spielenden Amoretten, schwerlastenden Fruchtgehängen, frei und harmonisch fließenden Akanthusblattwogen, großzügigen Ruhmesinschriften. Als Squarzione im fremden Lande seine Zeichnungen angefertigt und seine Kenntnisse bereichert hatte, konnte er nicht ahnen, zu wessen Gunsten und zu welchem Zwecke er es that; nur für diesen leidenschaftlich erregbaren Knaben, der aus Vicenza zu ihm kam, waren alle diese Schätze gesammelt worden, weil nur ihm aus innerer Schauenskraft es vergönnt sein sollte, sie sich zu eigen zu machen und in großes, neues künstlerisches Leben umzuwandeln!

Aber diese frühe Bekanntschaft mit den künstlerischen Vorstellungen und Ausdrucksformen der Vergangenheit, welche so förderlich in einer Beziehung sein sollte, hatte doch auch ihr Bedenkliches. So erstaunlich die Begabung Mantegnas war, mußte die Beschäftigung mit einer trotz Allem toten Sprache der Kunst die natürliche Ausbildung der naiven, angeborenen Anschauungsweise beeinträchtigen. Dem christlichen modernen Empfinden blieb die Antike doch etwas bei allem Reize und Zauber ihrer Erscheinung Fremdartiges: die Versenkung in ihre Geheimnisse lenkte von dem unmittelbar Verständlichen und Lebendigen ab, das Streben nach einer Verbindung des Alten und Neuen führte notwendig zur Reflexion, das gelehrte antiquarische Interesse beengte die Freiheit des reinen künstlerischen Gefühles. Daß Andrea Mantegna, noch ehe er die schöpferische Selbständigkeit erlangt hatte, unter den Bann der antiken Kunst geriet, war bestimmend für sein ganzes Leben. Von Anfang an erhielt so sein Schaffen, dessen Kraft doch in einer stark fühlenden, ja ungestümen Seele wurzelte, eine Richtung auf das Lehrhafte, problematisch Verstandesgemäße: die wunderliche Mischung von leidenschaftlichstem Seelenausdruck und kühler Verstandesberechnung wird das Wirkung und Wesen seiner Werke Kennzeichnende.

In der Vermittlung der Bekanntschaft mit der Antike liegt die Bedeutung, welche Squarziones Unterricht für Mantegnas Entwickelung gehabt hat. Nach der Seite des Technischen und Malerischen scheint er keine wichtigen Anregungen gegeben zu haben. Ein kleines, Christus im Grabe darstellendes Gemälde im Museum zu Padua (Abb. 1), welches die, wie es scheint, echte Bezeichnung: „Opus Andreae Mantegnae pat." trägt, würde, falls es ein Werk des Künstlers ist, beweisen, daß dieser in den Anfängen seiner Thätigkeit sich an die Richtung des umbrischen Malers Gentile da Fabriano, welcher in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts mit dem Veronesen Vittore Pisanello in Norditalien, besonders auch in Venedig

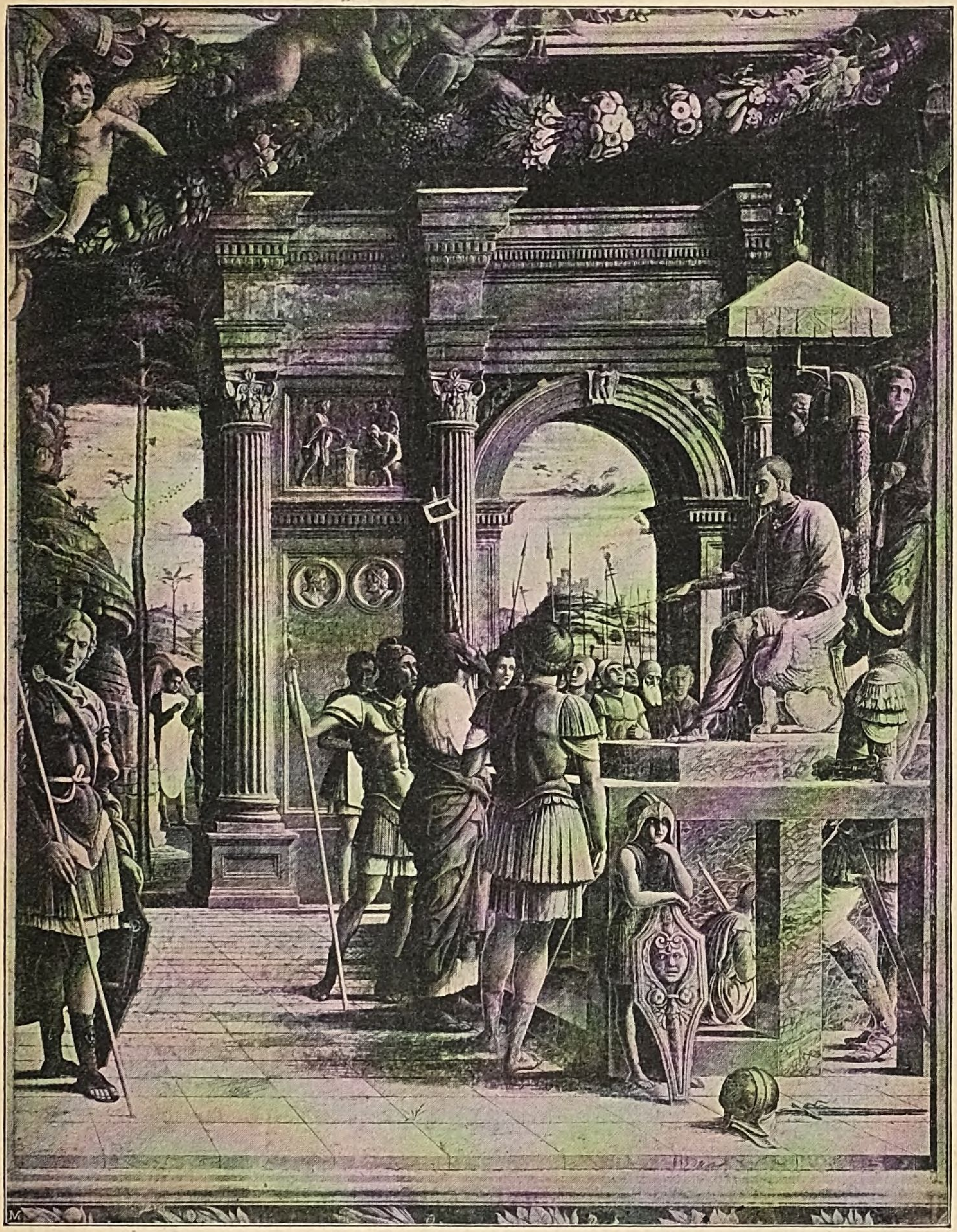


Abb. 7. Die Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode.
Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

thätig gewesen war und hier zahlreiche Nachahmer gefunden hatte, angeschlossen hat. Das Bildchen erinnert durchaus an die Werke des zu jener Zeit in der Lagunenstadt viel beschäftigten Michele Giambono. Niemand würde, ohne die Inschrift, auf den Gedanken kommen, daß es von der Hand Andreas gemalt sei.

Jene weich empfindungsvolle, den Reiz farbiger Details liebende, zart modellierende Kunstweise Gentiles, welche im Norden den Übergang aus dem strengen, geschlossenen

Stil Giottos in die naturalistische Wirklichkeitsanschauung des fünfzehnten Jahrhunderts vermittelt, sollte in den dreißiger und vierziger Jahren den kühnen Neuerungen der Florentiner weichen. Drei große toskanische Künstler verpflanzten die Resultate der künstlerischen Entdeckungen ihrer Heimat nach Padua. Der erste, welcher in dieser Stadt bereits 1434 erschien: Fra Filippo Lippi, ein Schüler Masaccios, des Begründers des neuen malerischen Stiles, scheint durch die Werke, welche er dort schuf, die Aufmerksamkeit Andreas nicht besonders auf sich gezogen zu haben, aus dem einfachen Grunde, weil Mantegna zur Zeit, als er künstlerisch sehen lernte, bereits die bedeutendsten Schöpfungen der beiden Anderen vor Augen hatte, welche seinen Geist in viel stärkerer Weise anregten, als die zwar heiter natürlichen, aber der plastischen Kraft entbehrenden Madonnenbilder des lebensfrohen Mönches. Das Studium der Antike mußte den Jüngling ganz besonders empfänglich für die gewaltigen Werke machen, welche einen vollständigen Sieg des Raum- und Formengefühles bezeichneten, und es erscheint wie ein wunderbares Geschick, daß gerade die Vorkämpfer dieser Bestrebungen: der Maler Paolo Uccello und der Bildhauer Donatello im Jahre 1444 nach Padua berufen wurden. Fast zehn Jahre lang ist Donatello, der durch kühnste Naturanschauung wie durch unerschöpfliche Einbildungskraft gleich ausgezeichnete Begründer der Plastik des Quattrocento, durch die Ausführung großer Aufgaben in Padua festgehalten worden. Im Verlaufe dieser Zeit entstand der reich mit mannigfaltigem bildnerischen Schmuck ausgestattete Hochaltar von S. Antonio und das Bronzereiterstandbild des Gattamalata, in welchem der Geist der Renaissance zuerst mit der Antike in die Schranken trat. Dieses wie auch alle die unvergleichlich vollendeten, den Altar verherrlichenden Meisterwerke: den erschütternd ausdrucksvollen Crucifixus, die intensiv bewegten und doch statuarischen Heiligenfiguren, die in kunstreicher Perspektive zahllose Figuren umschließenden Reliefs der Wunder des heiligen Antonius, die entzückenden musizierenden Putten, die feierlich unheimlichen Evangelistensymbole, die bis an die äußersten Grenzen heftigen Schmerzensausdruckes gesteigerte Scene der Grablegung — alles dies hat Andrea Mantegna entstehen sehen. Und wandte er seinen erregten Blick von diesen unbegreiflichen Schöpfungen der Skulptur, welche alle Gesetze der Malerei sich dienstbar zu machen wußte, ab zu den Giganten, welche Paolo Uccello im Palast der Vitaliani gemalt hatte, so trat ihm angesichts der täuschenden Körperlichkeit solcher Gestalten und der kühnen Verkürzungen, in deren Bewältigung dieser fanatische Freund theoretischer und praktischer per-



Abb. 8. Gruppe von Figuren aus der Verurteilung des heiligen Jakobus in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

spektivischer Versuche die Aufgabe seines künstlerischen Strebens sah, die Möglichkeit höchster plastischer Wirkung in der Malerei entgegen, als schließe diese die Skulptur in sich.

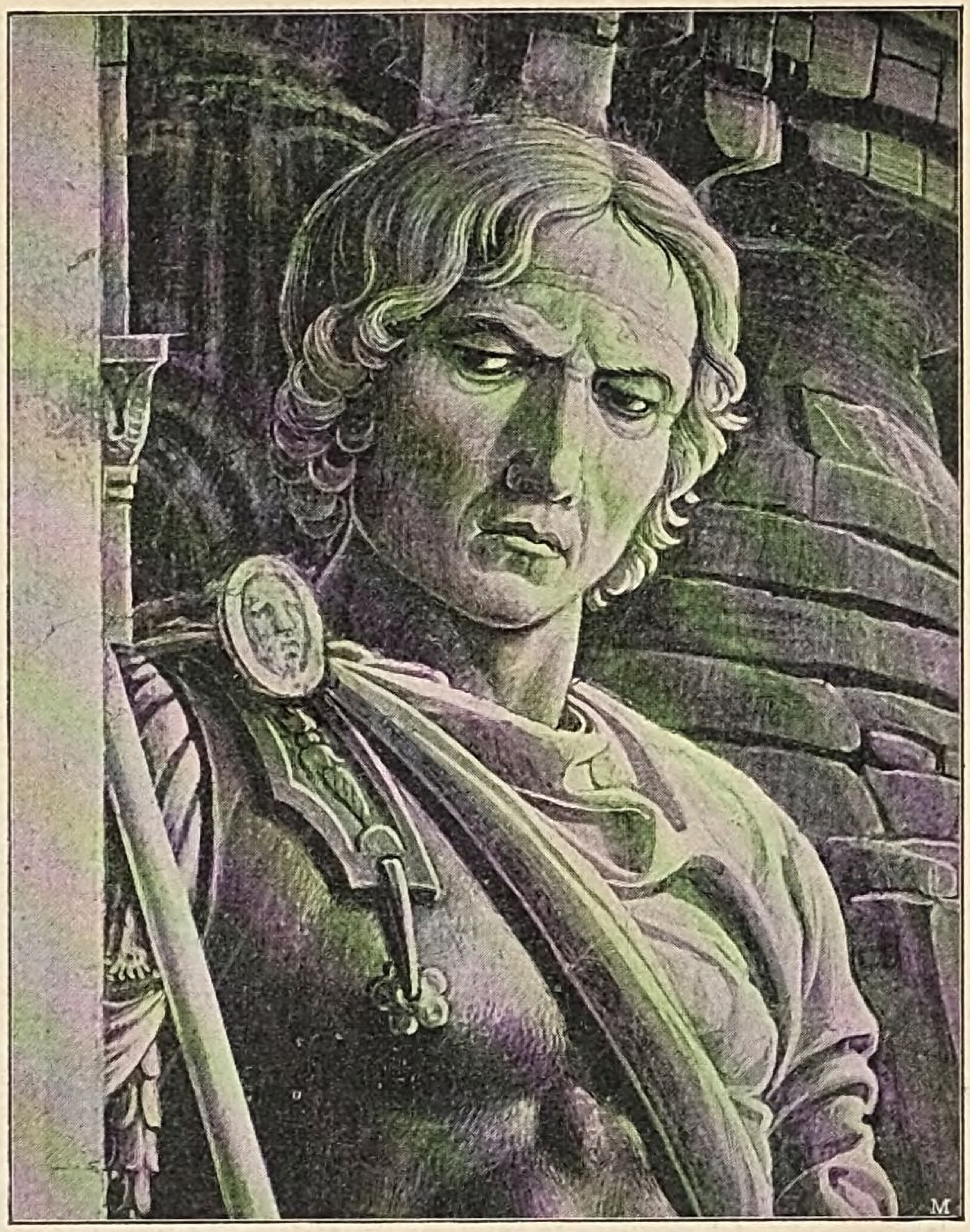


Abb. 9. Kopf eines Kriegers. Detail aus der Verurteilung des heiligen Jakobus in der Kirche der Eremitani zu Padua. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Solche Eindrücke müssen überwältigende gewesen sein. Der Zögling der Antike sah ein neues Bereich hohen künstlerischen Vollbringens sich erschlossen: aber die demselben entnommenen Anschauungen widersprachen dem an der Antike gebildeten Formengefühl nicht, sondern dienten nur dazu, es weiterauszubilden. Hatten die Werke der alten Meister ihm vor allem die künstlerische Notwendigkeit eines organisch-einheitlichen Bewegungsmotives der menschlichen Figur behufs monumentaler Gestaltung erwiesen, so lehrten Paolo Uccello und Donatello ihn die Bedeutung einer einheitlichen Raumwirkung, welche nur durch gesetzmäßige perspektivische Anordnung zu gewinnen war, kennen. Seinem stark ausgeprägten Sinn für die Wiedergabe des plastisch Körperlichen wurde erst hierdurch die freie Bethätigung in der Malerei ermöglicht. Gestalteneinheiten zu Raumeinheiten in drastisch deutlicher Weise zu verbinden, ward fortan sein Ideal, dem alle technisch-malerischen Mittel und das Studium der Natur dienstbar gemacht wurden. Derselbe Künstler aber, welcher mehr wie alle seine Zeitgenossen derart seinem Schaffen ein bestimmtes und klar erkanntes Prinzip zu Grunde legte, entnahm den dramatischen Kompositionen Donatellos zu gleicher Zeit das Recht, im Ausdruck der Affekte seinem reichen Gefühlsleben freien Lauf zu lassen, der Beherrschung dieses Ausdrucks durch die Strenge des Formenstiles sich sicher wähnend.

Ob die geschilderten verschiedenen künstlerischen Elemente schon in dem Madonnenbilde, welches Mantegna siebzehnjährig im Jahre 1448 für die Kirche S. Sofia gemalt hat, zu einem einheitlichen persönlichen Stile sich verbanden, ist nicht mehr zu entscheiden, da das Gemälde zu Grunde gegangen ist. Vier Jahre später entstand ein Fresko in der Lunette des Hauptportales von S. Antonio, dessen Inschrift „Andreas Mantegna optimo favente numine perfecit MCCCCLII XI Kal. Sextil.“ das Selbstbewußtsein des jungen Meisters und zugleich dessen Stolz auf die erworbene humanistische Bildung verrät. Es stellt die knieenden Franziskanerheiligen Antonius und Bernhardinus von Siena dar, welche die von einem Fruchtkranz umgebene Scheibe mit dem Monogramm Christi halten. Schlicht und sicher in der Zeichnung, warm im Ton, bietet das zudem vielfach beschädigte Bild keine sehr deutliche Anschauung von den Stileigentümlichkeiten Andreas in jener Periode: diese gewinnen wir erst aus den zwei 1454 entstandenen Gemälden.

Das eine, für S. Giustina ausgeführt, befindet sich heute in der Brera zu Mailand (Abb. 2). Es ist ein noch im älteren Gestalt des schreibenden Lukas einnimmt, neben welchem in kleinen Verhältnissen rechts die Heiligen Benedikt und Euphemia, links

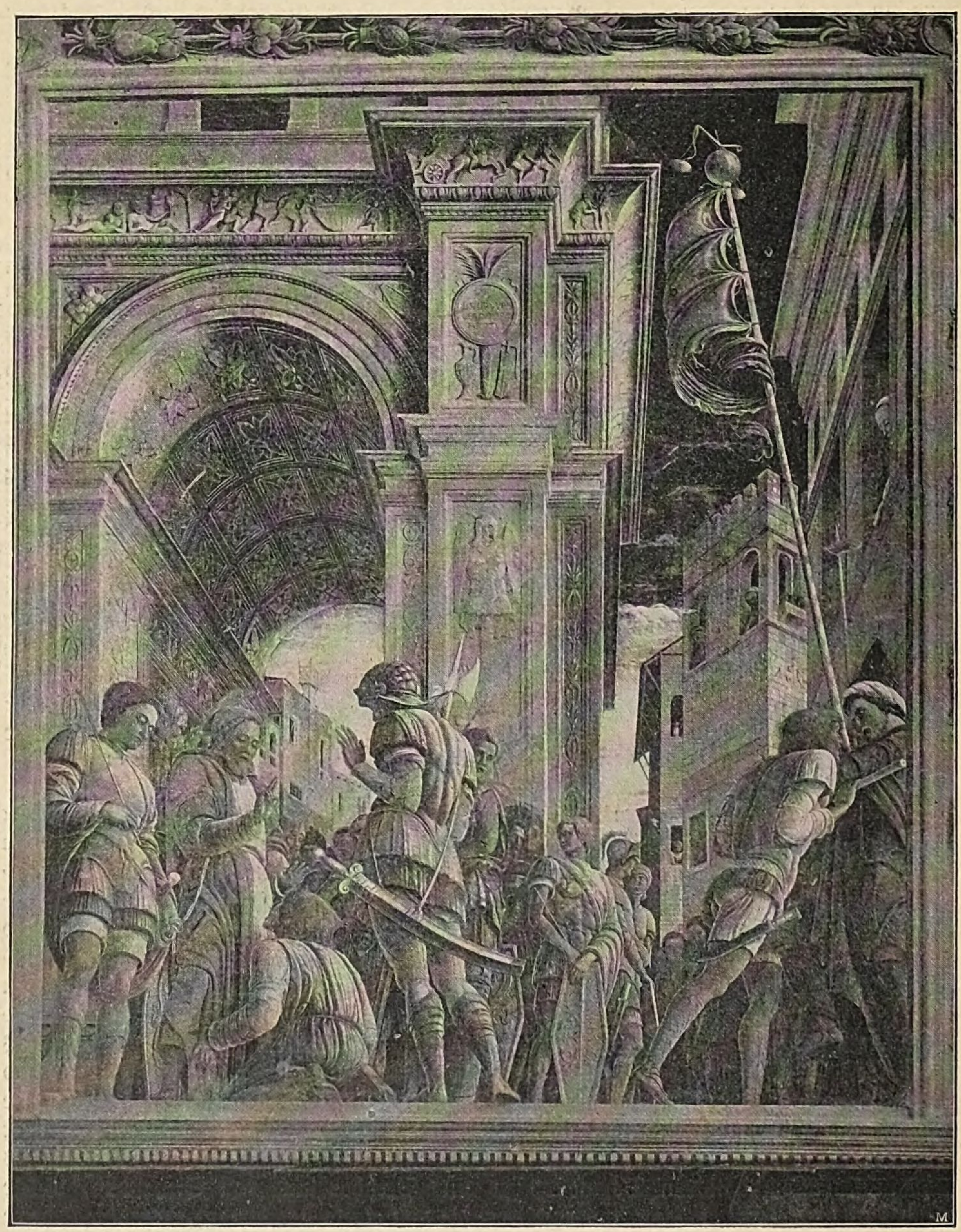


Abb. 10. Der Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte.
Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

gotischen Geschmack gehaltener, in zwei Stockwerke und verschiedene Felder geteilter Altaraufsatz, dessen Mitte unten die thronende ein Bischof und eine Nonne stehen. Darüber befindet sich der von Maria und Johannes beweinte Christus und ein Hei-

liger in halben Figuren. Der Gesamteindruck des Werkes mit seinen vom Goldgrund feierlich sich abhebenden Figuren erinnert an die Altarschreine, welche in den vierziger Jahren von Antonio da Murano und Giovanni Alemanno in Venedig ausgeführt wurden, und es kann wohl kein Zweifel darüber herrschen, daß Mantegna, als ihm der Auftrag für eine solche Heiligenverherrlichung zu teil wurde, die von jenen Künstlern angewendete und typisch gemachte Form des Aufbaues sich zum Vorbild wählte,

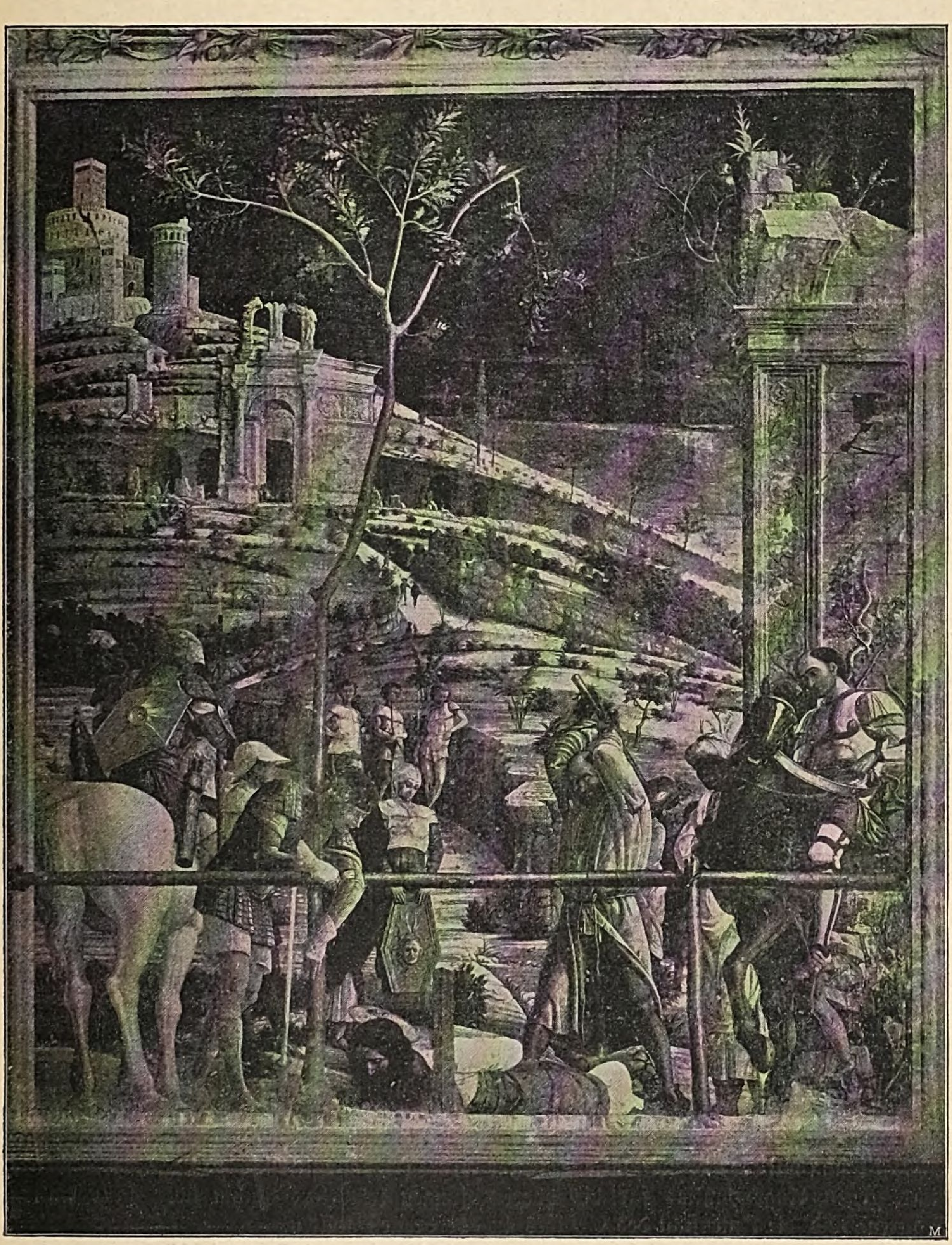


Abb. 11. Das Martyrium des heiligen Jakobus. Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)



Abb. 12. Kopf des heiligen Jakobus.
Detail aus dem Gang zur Richtstätte. In der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

zumal auch in der Gesichtsbildung eine Beziehung zu dem Ideal der Muranesen nicht zu verkennen ist. Aber diese altertümlichen Elemente treten bei näherer Betrachtung doch ganz vor der fesselnden Eigentümlichkeit neuer künstlerischer Anschauungen zurück.

Ein hoher Sinn für Monumentalität macht sich in der feierlich statuarischen Haltung der Figuren und in der plastischen energischen Durchbildung der breiten starkknochigen Köpfe und der Faltengebung, die Beschäftigung mit der Perspektive in der Wahl eines tiefen Augenpunktes für die oberen Figuren, und die Intensität des Gefühls in Blick, Kopfbewegung und Gebärde geltend. Der Schöpfer dieser Heiligen — dies spricht sich auf das Deutlichste aus — will mit dem Bildhauer wetteifern: gleicht die Beweinung Christi einem Donatelloschen Relief, so entstand die herrlich bewegte, in den Fluß weiter Gewänder gehüllte Euphemia aus einer antiken Gewandstatue heraus, und doch atmet aus Allem, wenn auch noch halb gehemmt, der persönliche Geist einer gewaltigen, ganz Neues schaffenden Persönlichkeit.

Wie eine kräftiger und voller entwickelte Schwester der Euphemia auf diesem Altar wirkt die im gleichen Jahre gemalte Einzelfigur derselben Heiligen im Museum von Neapel (Abb. 3): auch sie aus dem Eindruck einer antiken Statue entstanden und einer bemalten Skulptur vergleichbar. Starr, in tieffarbige Gewandung gekleidet, von einem Löwen begleitet, steht sie in großartiger Haltung, mit geheimnisvollem Blick den Beschauer bannend, in einem steinernen Portal, über welches Fruchtkränze herabhängen. Nichts in ihr erinnert mehr an die ältere Kunstrichtung des Gentile und der Muranesen: mit der Schöpfung dieser Gestalt legt Mantegna das Zeugnis der erreichten vollen Selbständigkeit ab, und beginnt eine neue Periode künstlerischen Schaffens in Norditalien. Aus der Verbindung des an der Antike gebildeten Formengefühles mit florentinischer Raumvorstellung ist ein neuer, plastische Wirkung erzielender Raumstil hervorgegangen.

Was die Altarbilder in ihrer Beschränkung auf Einzelfiguren nur andeuten, tritt mit vollster Ersichtlichkeit in den um die gleiche Zeit entstandenen großen dramatischen Kompositionen zu tage, welche des jungen Künstlers Ruhm über ganz Italien verbreiten sollten.

Bereits im Jahre 1443 hatte Antonio Ovetara testamentarisch einem Jacopo Leoni die seiner Familie gehörende Kapelle in der Kirche der Eremitani mit der Bedingung vermacht, daß Leoni ein Legat von 700 Goldgulden zur künstlerischen Ausschmückung des Raumes mit Darstellungen aus der

Legende der Heiligen Jakobus und Christophorus verwende, aber es sollten, wie es scheint, Jahre vergehen, ehe der Erbe den ihm gewordenen Auftrag ausführte. Er wandte sich nach Vasaris Bericht an Squarzione, welcher seine beiden Schüler Andrea Mantegna und Niccolò Pizzolo, einen Künstler, der bereits 1446 unter den Gesellen Donatellos genannt wird, über dessen Leben und Werke wir aber noch sehr wenig unterrichtet sind, mit den Malereien betraute. Die Kapelle besteht aus einem rechteckigen, mit einem Kreuzgewölbe bedeckten Raum und einer fünfseitigen Apsis. Nicht jene beiden Maler allein, sondern mehrere andere Künstler sind, wie der stilistische Vergleich ergibt, hier thätig gewesen. Eine ziemlich ungeschickte Hand hat die Felder des Kreuzgewölbes mit den Gestalten der Evangelisten und Engeln, die Laibung des Apsisbogens mit Seraphimköpfen geschmückt, eine andere gewandtere — es soll nach Vasari diejenige Pizzolos sein — am Gewölbe der Apsis Gottvater, Petrus, Paulus, Jakobus und Christophorus und darunter die vier Kirchenväter ausgeführt. An der Wand hinter dem Altare ist die Himmelfahrt Mariä, wie es scheint, auch von Pizzolo dargestellt: eine Komposition von so großer Freiheit und Lebendigkeit, daß die Vermutung ausgesprochen werden konnte, Mantegna selbst habe sie geschaffen. Mit Bestimmtheit aber ist dessen Mitwirkung nur an den beiden Wänden des rechteckigen Raumes zu erkennen, auf welchen in je sechs großen Fresken das Leben der beiden Märtyrer, deren Andenken vor allem gefeiert werden sollte, geschildert wird: von den zwölf Gemälden sind acht Andreas Werk, und zwar alle an der Wand links befindlichen und die zwei untersten rechts. Ein architektonischer, grauem Stein nachgeahmter Rahmen, welcher als Ornament an einem Stabe befestigte Sträuße von Früchten trägt, umschließt die Felder. Üppige Fruchtgewinde, mit denen nackte Putten spielend beschäftigt sind, hängen, als habe der Künstler den Schmuck einer Festdekoration nachahmen wollen, vor jener Einfassung, in deren Mitte das Wappen des Bestellers angebracht ist, von dem oberen Teil der Bilder herab. Die kühne Großartigkeit und Klarheit dieses Schmuckwerkes, welches einen von den Ornamenten der Gewölbe und Bogen ganz verschiedenen Charakter zeigt, beweist, daß Mantegna die gesamte Anordnung der Malereien auf beiden Wänden selbst getroffen hat, und daß die außer ihm hier beschäftigten Maler nicht als seine Vorgänger, sondern als seine Gehilfen anzusehen sind.

Zum ersten Male vor eine Aufgabe von diesem Umfange gestellt, ist sich Mantegna einer Schaffenskraft bewußt geworden, welche vor dem Versuche einer Verwirklichung selbst der kühnsten Ideen nicht zurück-



Abb. 13. Kopf. Detail aus dem Gange des heiligen Jakobus zur Richtstätte. In der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

schreckte. Mit der Erregung, welches ein fesselndes Schauspiel hervorbringt, folgt man der auf das Deutlichste sich offenbarenden Entwickelung seines künstlerischen Vermögens durch immer neue Wandlungen zu immer größerer Freiheit und Bestimmtheit. Wollte man das Entscheidende in diesem Vorgange hervorheben, so wäre es als der Übergang vom zeichnerisch Plastischen zum Malerischen zu bezeichnen.

Der Künstler begann seine Arbeit mit den obersten, im spitzen Bogen unter dem Gewölbe abgeschlossenen Feldern auf der linken Wand, welche der Legende des Jakobus gewidmet ist. Hier stellte er als erstes die Berufung der Söhne Zebedäi zum Apostelamt dar (Abb. 4). Mit inbrünstigem Aufblick und in sehnsüchtiger Bewegung sich vorstreckend, sind auf steinigem Ufer vor schroff aufragender Felsengruppe Jakobus und Johannes auf die Kniee niedergesunken, sich mit ihrem Sein und Leben dem Heiland anzuvertrauen, welcher, inmitten von Andreas und Petrus stehend, mit ernstem, fast schmerzlichem Blicke sich zu ihnen wendet. Ein anderer Jünger macht sich in dem Kahn, der sie gebracht hat, zu thun. In der Ferne gewahrt man auf felsigem Hügel eine festungsartige Burg, vor welcher Vögelscharen ihre Kreise ziehen. Herb, ja unschön wirken auf den ersten Blick diese in schwer lastende Gewänder gekleideten Gestalten, aber je länger man sie betrachtet, desto mehr erscheinen die derben Köpfe und plumpen Körper von der Kraft inneren Lebens, welches sie beseelt, verklärt. Des Künstlers Seele spricht eindringlicher und ergreifender aus der Darstellung dieses einfachen Vorganges, als aus den künstlerisch in höherem Grade fesselnden anderen Wandgemälden der Kapelle.

Im Kontrast zu der gehaltenen, feierlichen „Berufung“ wirkt die erregte Darstellung auf dem daneben befindlichen Felde (Abb. 4). In einem hofartigen Raume steht auf einer erhöhten Kanzel vor runder Nische Jakobus, mit ruhiger Bewegung drei auf ihn zufliegende Dämonen beschwörend. Durch den Anblick erschreckt, suchen einige der unten versammelten Zuhörer die Flucht, andere starren, vom Staunen gebannt, zu den Ungeheuern empor. Mehr noch als in dem zuvor erwähnten Bilde drängt sich dem Blicke hier die Bedeutung, welche Mantegna der Gewandung als Ausdrucksmittel gegeben hat, auf: das Problem der Faltenbildung bei bewegten Gestalten hat ihn besonders beschäftigt und veranlaßte ihn, zu Gunsten der Wiedergabe interessanter und verschiedenartiger Gewandmotive auf die stilistisch notwendige Mäßigung der Gebärden und deutliche Veranschaulichung der Körperformen zu verzichten. Der erste Versuch perspektivischer Anordnung der Baulichkeiten zeugt, wenn auch noch eine gewisse Befangenheit und Vorsicht in ihm sich ausspricht, doch von der praktischen Verwertung theoretischer Untersuchungen. Eine bestimmte Konstruktion, wie sie in dem unteren Teile geplant ist, konsequent durchzuführen, hält er sich nicht für gebunden, sondern er vertraut für die Gestaltung der oberen Teile seinem künstlerischen Instinkte.

Ein ganz bedeutender Fortschritt macht sich hierin, wie in allen Einzelheiten bei dem Entwurfe der Darstellungen auf dem Mittelfelde geltend (Abb. 5—9), — ja der Unterschied derselben von den eben besprochenen ist ein so großer, daß man sich längere Zeit vor ihrer Inangriffnahme verflossen denken möchte, während welcher Andrea sich in dem Studium der Perspektive, der Architektur, der Körperverhältnisse und der Gewandung erstaunlich vervollkommnet hatte. So unrichtig es sein dürfte, aus diesen Verschiedenheiten, wie es wohl geschehen ist, den Schluß zu ziehen, daß die oberen Fresken gar nicht von Mantegnas, sondern von Pizzolos Hand seien, so kann doch nicht nachdrücklich genug auf die Wandlung hingewiesen werden, welche sich in des Malers Stil vollzogen hat.

An Stelle des willkürlichen Ungefähr in der Teufelsbeschwörung ist eine streng durchgeführte perspektivische Gesetzmäßigkeit getreten. Die beiden Mittelbilder sind zu einer Raumeinheit verbunden. Der Augenpunkt, in dem alle Konstruktionslinien zusammenschießen, ist in der Mitte zwischen den Darstellungen, in der Höhe des Auges des heiligen Jakobus (auf dem Gemälde links) gewählt. Eifrige theoretische Untersuchungen haben dem Künstler ein bis ins Einzelne ausgebildetes Prinzip ergeben, welches für das Verhältnis der Figuren zur Architektur und die Anordnung derselben bestimmend wird. So drängt sich

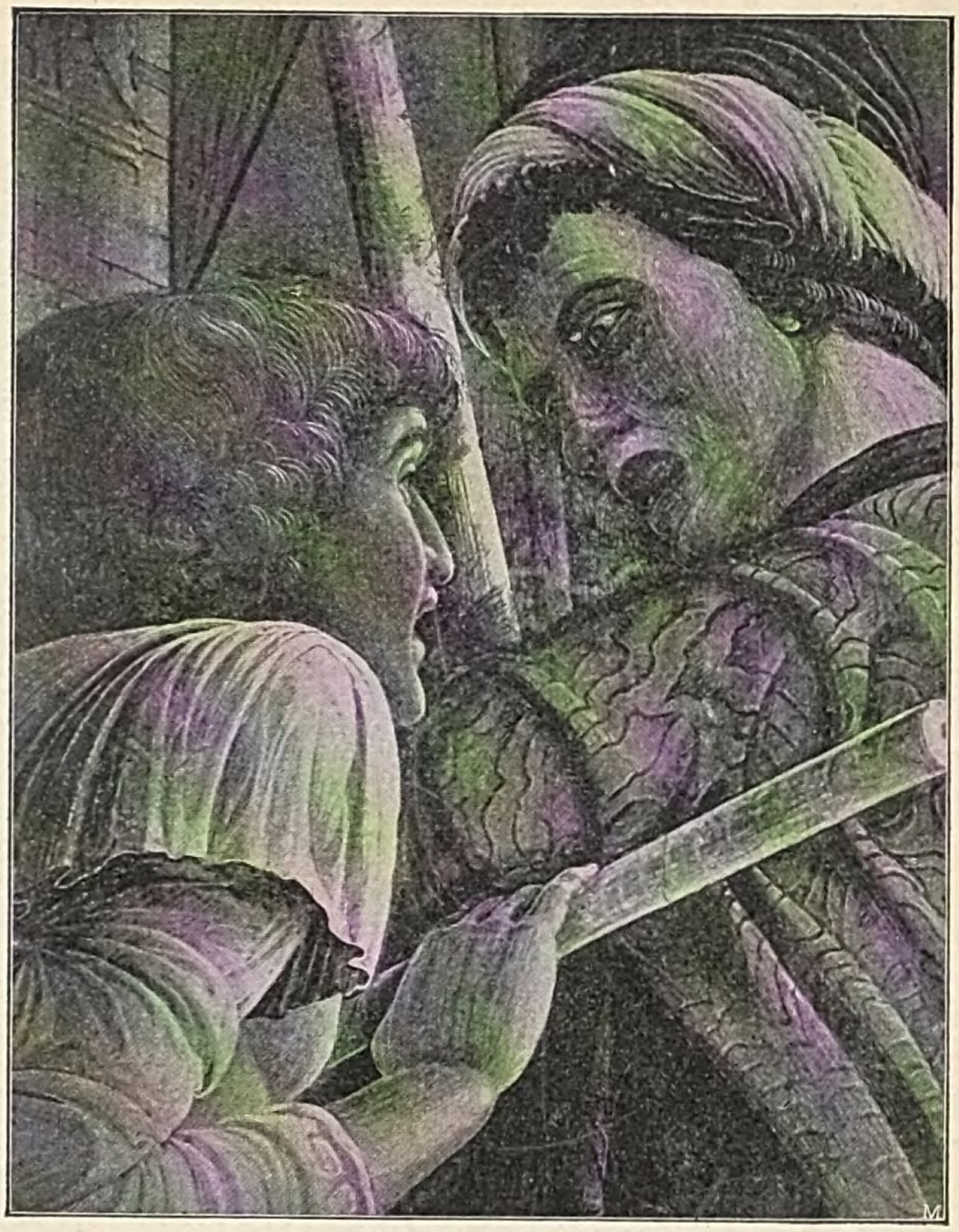


Abb. 14. Köpfe. Detail aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte. In der Kirche der Eremitani zu Padua. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

denn auch das äußerlich Konstruktive dem Beschauer in einer fast lehrhaft demonstrierenden Weise auf. In der Kompliziertheit der baulichen Anlagen weit über Donatellos Erfindungen in den Reliefs am Antoniusaltare und über Jacopo Bellinis Versuche hinausgehend, erweist sich Andrea als ein gelehriger und erfindungsreicher Nachfolger Paolo Uccellos. Das strenge Liniensystem seiner Raumbildung gewährt ihm nun aber eine bis dahin unerhörte Freiheit in der kompositionellen Anordnung seiner Figuren. Das in der vorhergehenden Kunst auf eine geringe Tiefe nur ausgedehnte Nebeneinander derselben wird zu einem ungebundenen Hintereinander in der Tiefendimension, der Reliefstil zu einem Freifigurenstil. Die vorderste Raumschicht bleibt frei, die Hauptgestalten werden in einen nahen Mittelgrund versetzt und zwar derartig, daß fast jede Figur wiederum eine besondere Raumschicht kennzeichnet, also in verschiedener Entfernung vom Betrachter erscheint, was durch die Abgrenzung der Steinplatten am Boden besonders ersichtlich wird. Die Gestalten im Hintergrunde dienen dazu, die Raumtäuschung zu vollenden. Mit genialem Scharfblick und bewunderungswürdiger Meisterschaft ist ein Schema aufgestellt, welches die beliebige Anbringung von richtig verkürzten Figuren in jeder Entfernung erlaubt — die von den Florentinern nur versuchte Lösung eines schwierigsten Problemes schien dem von ihnen angeregten Norditaliener gelungen zu sein.

Aus den perspektivischen Berechnungen heraus scheint sich für Andrea auch ein neues Ideal der Körperverhältnisse ergeben zu haben: die elastischen Glieder dehnen sich zu größerer Schlankheit und gewinnen hierdurch den Charakter höherer Vornehmheit und Anmut. Die Vorliebe für starre, starke Faltenzüge in den aus hartem, brüchigem Stoff gebildeten Mänteln aber bewahrt er. Mit seinen Fähigkeiten künstlerischer Darstellung scheint sich zugleich die Bewunderung für die Antike gesteigert zu haben. Die leicht lebendige und dabei statuarisch verweilende Haltung der Figuren, die römische Kriegertracht, ja vielfach auch die Typenbildung verrät nicht minder deutlich als der Triumphbogen und die kompositionelle Anordnung der Richtscene auf dem einen Fresko die intime Kenntnis antiker Denkmäler, welche Andrea gewonnen hatte, zugleich aber die kraftvolle Freiheit, mit welcher er das Fremde zu seinem Eigenen machte. Der plastische Geist des Altertums war in ihm mächtig: die dargestellten Menschen scheinen nicht der Natur, sondern Statuen nachgebildet zu sein, als wäre der Pinsel in dieses Meisters Hand zu einem Modellierholz geworden. Stark und einfach tritt Knochenbau und Muskulatur hervor, die

scharfkantigen Formen des Kopfes, der Hände und Füße sind wie mit dem Meißel gebildet, die kräftigen hart gelockten Haare wie in Bronze gegossen. Durch einen Zauberspruch scheint das Leben mitten in der Bewegung erstarrt und versteinert zu sein.

Die Art der Darstellung nimmt das Interesse so vorwiegend in Anspruch, daß der Gegenstand erst nachträglich die Aufmerksamkeit auf sich zieht, wobei man sich dann auch erst Rechenschaft darüber ablegt, daß in viel höherem Grade, als es

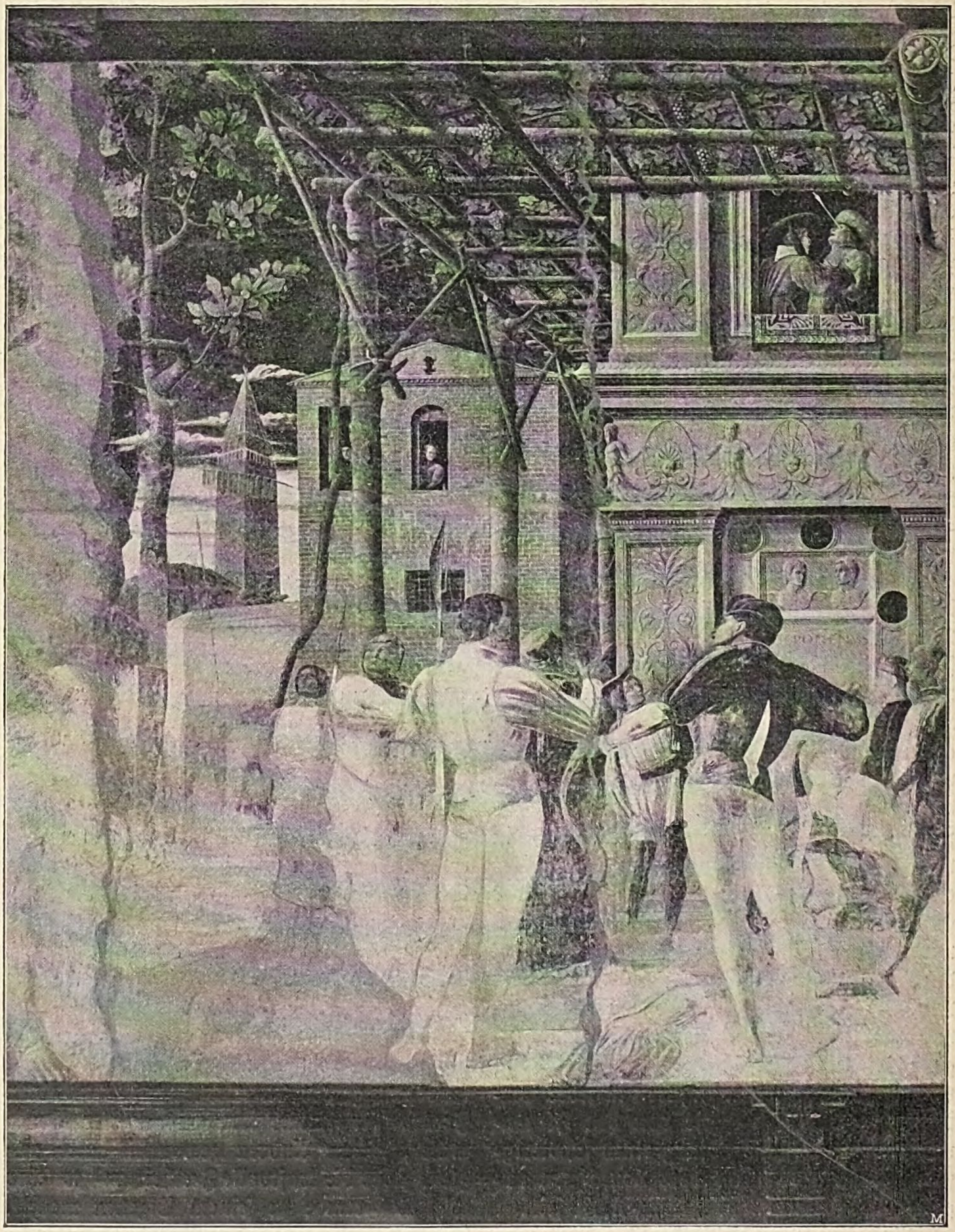


Abb. 15. Das Martyrium des heiligen Christophorus.
Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

die auffallende Konstruktion und plastische Stilisierung annehmen lassen würde, ein Scenerie, Trachten und genreartigen Zuthaten sich offenbart. Das Gemälde links (Abb. 5, 6)



Abb. 16. Die Wegschleppung des heiligen Christophorus.
Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

starkes und inniges Naturgefühl alle Teile wie ein verborgener, aber belebender Strom durchdringt und auch äußerlich in der stellt einen freien Platz mit einem auf kräftigen Pfeilern ruhenden Donatello'schen Renaissancebau und einem Arkadengange,

in welchem ein Töpfer seine Ware feilhält, dar. Mit leichter Neigung wendet sich Jakobus zu dem in Andacht vor ihm auf die Kniee gesunkenen, von der Bedeutung der Handlung ganz erfüllten Magier Hermogenes und gießt das Taufwasser über seinem Haupte aus. Aus den Gebäuden treten Zuschauer heraus und drei Orientalen, deren Kostüme Mantegna ohne Zweifel in Venedig studiert hat, wohnen als Zeugen dem Akte bei. Einer von ihnen ist in fromme Lektüre vertieft, oder gehört das Buch, in dem er liest, zu den Schriften, welche der Bekehrte abgeschworen und von sich gethan hat? Eine mit entzückender Naivetät dem Leben abgelauschte Gruppe von zwei Kindern, welche hier anzubringen Andrea vermutlich durch Donatellos Relief mit der „Anerkennung des Kindes" in S. Antonio veranlaßt wurde, schließt den Kreis der Gestalten links ab, auf welchen von der Höhe des hinteren Hauses zwei, gleichfalls auf Donatellosche Erfindung zurückzuführende junge Leute herabschauen. — Auf dem anderen Bilde (Abb. 7, 8, 9) gewahrt man den Heiligen, wie er von zwei Kriegern vor den Richterstuhl des von Trabanten umgebenen Kaisers geführt wird. Den Blick in feierlicher Ergebenheit gen Himmel gerichtet, vernimmt er den gefühl- und regungslos ausgesprochenen Urteilsspruch, der keinerlei Bewegung unter den teilnahmlosen Zuschauern hervorbringt. Nur in den edlen Zügen des vornehmen, vor dem Throne stehenden Feldherrn, dessen Helm und Schild ein Page trägt, spricht sich etwas von der Teilnahme aus, mit der einst Pilatus den Heiland selbst angeschaut haben mag.

Die Vollführung des Richtergebotes schildern die beiden zu unterst angebrachten Fresken. Eine Schar von Kriegern geleitet auf dem einen (Abb. 10, 12—14) Jakobus zur Richtstätte, gewaltsam macht der Liktor den Durchgang in enger Gasse frei, die müßigen Zuschauer zurückdrängend, aus den Fenstern der Häuser blicken Frauen herab — da staut sich der Zug vor einem Triumphbogen. Überwältigt von der erhabenen Geduld und Sterbensfreudigkeit des zum Tode Verurteilten, ist sein Henker mit einem Schrei der inneren Qual auf die Kniee gesunken. Wie beschwichtigend wendet der Märtyrer sich zu ihm, mit seinem Segen letzte Liebeswohlthat zu spenden: staunend halten seine Führer im Schreiten ein. Aber nach kurzer Unterbrechung gliedert der Zug sich von neuem und führt den Heiligen zur Todesstätte.

Auf steinigem Boden am Abhang eines mit Festungswerken und Ruinen besetzten Hügels liegt ausgestreckt der Heilige und erwartet den Todesstreich von dem Hammer, welchen mit gehässiger Wut ein gemeiner Scherge schwingt (Abb. 11). Ein sein unwilliges Roß zügelnder Feldherr, dem ein Mohr



Abb. 17. Kopf. Detail aus dem Martyrium des heiligen Christophorus. In der Kirche der Eremitani zu Padua. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

das Geleit gibt, weilt der grauenvollen Scene bei, welche ein römischer Soldat, über ein Geländer sich beugend, genau ins Auge faßt, während ein gepanzerter Reiter gleichgültig sein weißes Pferd nach hinten gewandt hat und mit anderen Fußsoldaten nur auf das Zeichen der Rückkehr in die Stadt wartet. —

Wiederum hat sich Mantegna in diesem Gemälde neue Probleme gestellt. Die in perspektivischen Verkürzungen gewonnene Sicherheit verleitet ihn zu dem Versuche, in der Darstellung des Richtganges, entsprechend dem Gesichtspunkt des Betrachters, den Augenpunkt unter die Ebene des Bildes zu verlegen, so daß nur die vorn angebrachten, etwas in Untersicht gegebenen Gestalten ganz zu sehen sind, die weiter hinten befindlichen aber in ihren unteren Teilen verschwinden. Ähnliches hatte schon Donatello in zwei seiner Wunderreliefs am Altar in S. Antonio gebracht, nur hatte er sich daran genügen lassen, den Augenpunkt in der Höhe der Fußfläche anzunehmen: Mantegna wagt und weiß die viel schwierigere Aufgabe zu lösen, indem er zugleich die klare Sonderung einzelner Raumschichten, wie er sie in den oberen Bildern durch die Anordnung der Figuren erreicht hatte, zu Gunsten einer fast gleichmäßigen, bis in die Tiefen geführten Belebung des ganzen Raumes durch Gestalten aufgibt. Hierdurch wird die zu Grunde liegende mathematische Konstruktion zwar mehr verhüllt, aber die Künstlichkeit des Problemes schadet trotz der ganz erstaunlichen Genialität, mit welcher es gelöst ist, der Unmittelbarkeit des Gefühlseindruckes. Das Wachstum des Könnens zeigt sich jedoch nicht allein in der Beherrschung der Perspektive, sondern ebensowohl in der großartigen Gestaltung der einzelnen Erscheinungen. Wohl wenige Werke der Kunst dürfte man finden, in welchen die Verbindung wuchtender Kraft mit geschmeidiger Anmut im männlichen Körper zur Anschauung gebracht worden ist, wie in solchen Schöpfungen des Paduaner Meisters. Der heilige Georg Donatellos, an welchen der schildhaltende Krieger im Mittelpunkt erinnert, gehört zu diesem Geschlechte: durch eine selbst bei scheinbarer Ruhe bis in jeden Muskel sich geltend machende Bewegung wird der Körper in einer Spannung erhalten, wie der Pfeil auf der Bogensehne, und diese latente Kraft ist eine so unversiegbare, daß selbst bei gewaltsamer Aktion ein Überschuß von ihr zu bleiben und gesteigerter Bethätigung zu warten scheint. Nur der genialen Intensität des Fühlens und Schauens ist es verliehen, „das Strenge mit dem Zarten“ so zu einen — dieses Werk zeigt, daß das Genie Andreas die ihm entsprechende künstlerische Sprache mit voller Souveränetät zu beherrschen gelernt hat.


Abb. 18. Köpfe. Detail aus der Wegschleppung des heiligen Christophorus. In der Kirche der Eremitani zu Padua.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Man spürt es nun aber weiter hier, wie

in dem „Martyrium des Jakobus“, daß die Wirklichkeit immer mehr sein Auge fesselt. Führt uns die Scenerie im Hintergrunde des „Ganges zur Hinrichtung“ in eine der Vorstadtgassen des mittelalterlichen Padua, so breitet sich auf dem anderen Fresko zum ersten Male eine ausgedehnte Landschaft vor unseren Blicken aus. Sie zeigt im wesentlichen denselben Charakter, wie die kleineren Fernsichten auf der „Berufung des Jakobus“ und der „Gerichtsscene“ und es ist bezeichnend, daß dieser Meister des steinernen Stiles schon damals, wie auch später, mit Vorliebe ein felsiges Terrain darstellt. In Gestein eingehauene, mit zahlreichen Steinen und Geröll bedeckte Wege führen an altem Mauerwerk vorüber auf einen breitkonischen, mit einzelnen Bäumen und Buschreihen bestandenen Hügel zu der ihn bekrönenden Burg empor. Im Großen den Eindrücken seiner dem Südabhange der Alpen nahen Heimat nachgebildet, hat diese Landschaft eine ähnliche Stilisierung sich gefallen lassen müssen, wie die menschliche Figur: der Geist der Skulptur hat auch ihrer Formation, indem sie durch konzentrische Linien eingeteilt und die Terrainbildung hervorgehoben wird, als handle es sich um die Darlegung ihres Knochenbaues, seinen Stempel aufgedrückt. Den Ausgangspunkt aber für diese Studien haben für Andrea die Werke Jacopo Bellinis gebildet, auf dessen Zeichnungen uns ähnliche Motive wiederholt begegnen.

Nicht die Antike, sondern die Natur ist es auch, an welche er sich bei der Gestaltung der Pferde gehalten hat. Vittore Pisanello, Jacopo Bellini, vor allem aber Uccello waren ihm in den Versuchen perspektivischer Verkürzung auch auf diesem Gebiete vorangegangen, Donatellos Reiterstatue hatte ihm die monumentale Auffassung des Tieres gelehrt, aber, indem er zwei Reiter in die Komposition des „Martyrium des Jakobus“ aufnimmt, hält er sich doch von jeder direkten Nachahmung der Vorbilder frei und befragt selbständig die Wirklichkeit. Man möchte glauben, daß er in dem Feldherrn einen Condottiere der Venezianer in dem Augenblick skizziert habe, in welchem dieser, an der Spitze seiner Truppen in die Stadt einziehend, seinen Weg durch gedrängte



Abb. 19. Gruppe von Köpfen. Detail aus der Wegschleppung des heiligen Christophorus. In der Kirche der Eremitani zu Padua.

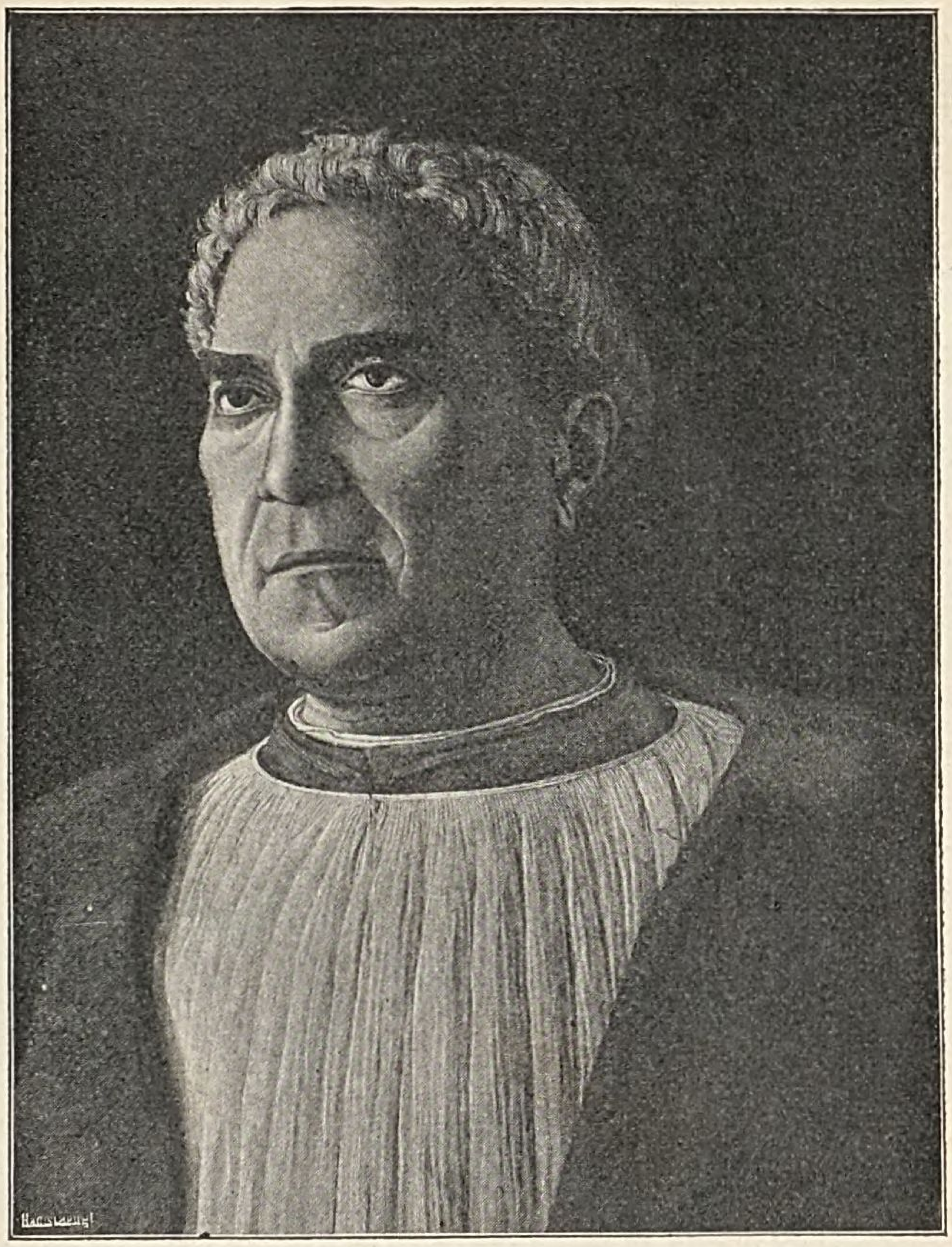


Abb. 20. Bildnis des Kardinals Luigi Scarampi. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Menschenmassen nimmt: Pferd und Reiter sind Porträt.

Indessen Mantegna mit der Ausführung dieser Darstellungen aus dem Leben des heiligen Jakobus beschäftigt war, haben, so scheint es, seine Mitarbeiter an der gegenüberliegenden Wand die Geschichte des heiligen Christoph zu schildern begonnen. Wer die beiden obersten Bilder: die Heilung eines Krüppels und die Begegnung des Heiligen mit einem Fürsten entworfen und gemalt hat, ist noch nicht entschieden worden. Die Gemälde darunter, welche Christoph mit dem Christkinde und seine Verehrung durch eine Schar Krieger zeigen, wurden nach den auf ihnen befindlichen Inschriften von Bono da Ferrara und Ansuino da Forli, Künstlern, welche Mantegnas Stil sich bereits zum Vorbild nehmen, geschaffen. Erst den unteren Streifen übernimmt Mantegna selbst wieder auszuführen und stellt hier auf den frei als ein zusammenhängendes Ganzes behandelten Feldern (Abb. 15—19) links das Martyrium des Christophorus, rechts die Hinwegführung von dessen Leichnam dar, Gemälden, welche man mit einigen Modifikationen ebenso wie den Richtgang des Jakobus auf drei kleinen im Besitz von Mr. Edouard André in Paris befindlichen, fälschlich als Skizzen des Meisters bezeichneten Bildern kopiert findet.

Vor einem reich mit Reliefs geschmückten Renaissancepalast, um welchen sich eine Weinlaube herumzieht, wenden sich mit erschrockenen Gebärden Soldaten mit Hellebarden und Bogenschützen von dem (fast ganz zerstörten) gefesselten Heiligen, welcher das Opfer ihrer Geschosse geworden ist, ab und dem Hause zu. Ein Pfeil hat sich fliegend durch ein Wunder gedreht und ist dem im Fenster oben zuschauenden Richter ins Auge gefahren. Nur zwei der

Krieger links, ein älterer und ein jüngerer, in welchen man Porträts des Squarzione und Andreas zu erkennen geglaubt hat, schauen wie gebannt zu der sterbenden Riesengestalt empor, und als nichtbeteiligte Repräsentationsfiguren schreiten drei in venezianische Tracht gekleidete Männer, in denen man wohl die Stifterbildnisse zu sehen hat, am Palaste vorbei.

Auf der anderen Seite des letzteren sind Jünglinge damit beschäftigt, den in starker Verkürzung gesehenen, kolossalen Körper mit Stricken fortzuschleifen. Soldaten bilden auf beiden Seiten Spalier. Nach hinten öffnet sich der Blick durch große Arkaden in eine von Menschen belebte Straße.

Schon auf den ersten Blick unterscheiden sich diese Fresken von den Jakobusdarstellungen in auffallender Weise. Die Figuren sind kleiner im Verhältnis zur Architektur, der Augenpunkt ist nicht mehr so tief gelegt, wodurch das Künstliche, Gesuchte der Perspektive vermieden ist, an Stelle des römischen Kostüms sind Zeittrachten getreten, bis auf wenige Einzelheiten ist das Antiquarische in den Baulichkeiten verschwunden, die Köpfe sind individuelle Porträts, und vor Allem: die Farbengebung ist eine ganz neue.

Wohl machen sich im Verlaufe der

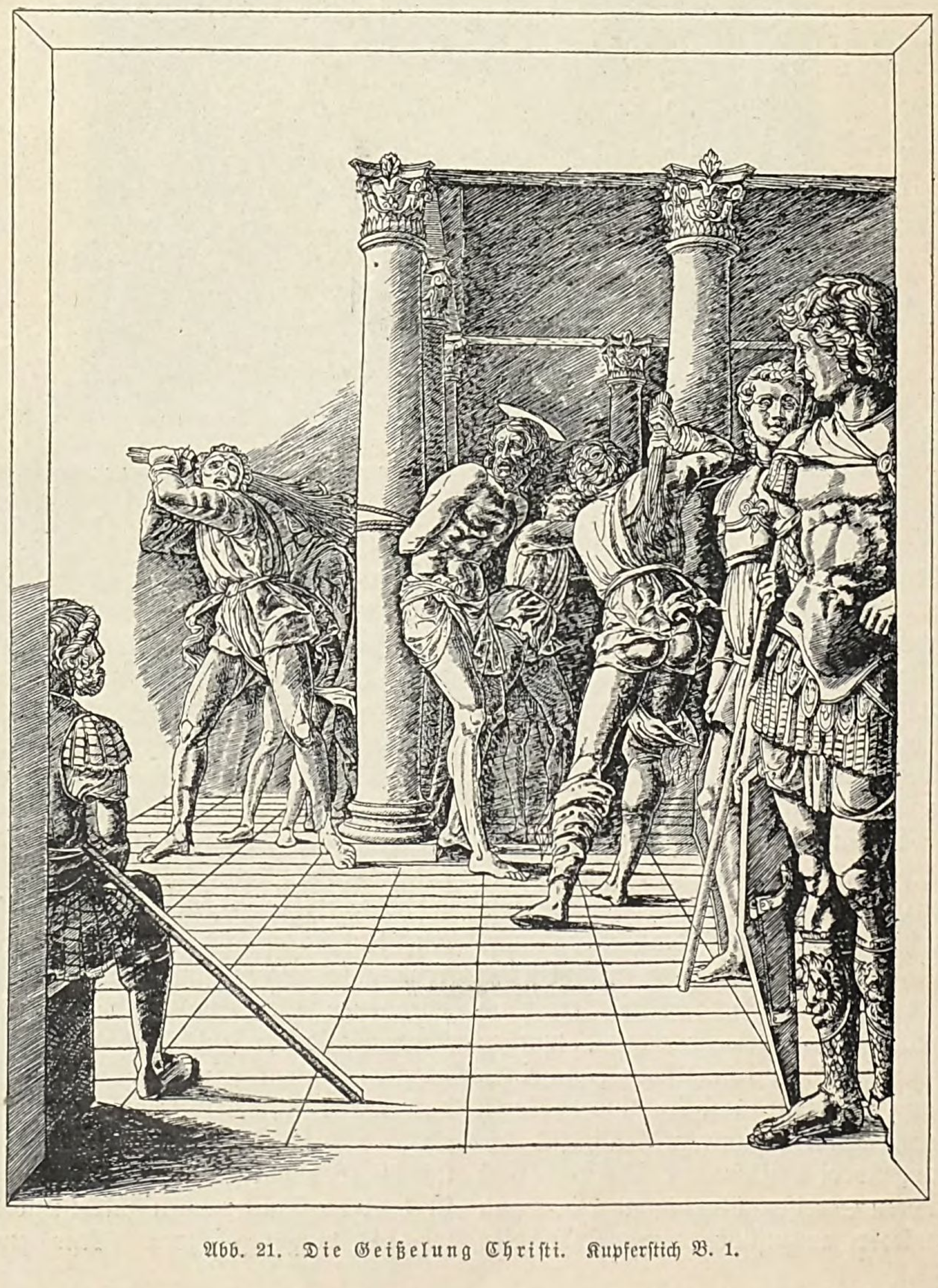


Abb. 21. Die Geißelung Christi. Kupferstich B. 1.

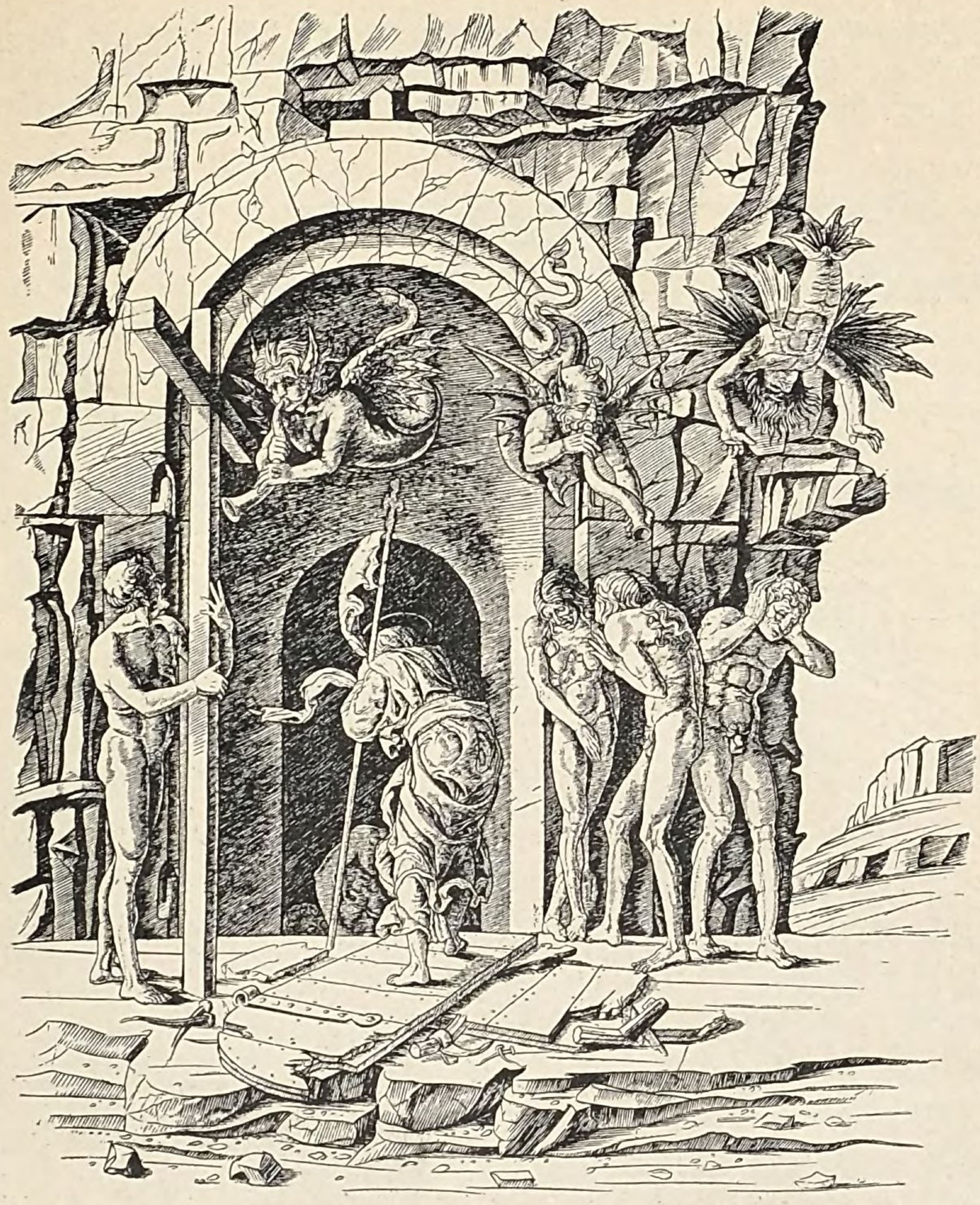


Abb. 22. Christi Niederfahrt zur Hölle. Kupferstich B. 5.

Malerei an der gegenüberliegenden Wand, wie in Komposition und Zeichnung, so auch im Kolorit Wandlungen bemerkbar — die nicht ausgesprochene, flaue Stimmung der obersten Bilder macht in den unteren einer kräftigen, aber in kühlem Ton gehaltenen Modellierung des gelblichen oder rötlichen Inkarnates mit schwärzlichen Schatten und weißem Licht Platz —, aber Mantegna läßt sich doch noch nicht von einer malerischen Empfindung bestimmen, sondern koloriert gleichsam nur die Zeichnung, vor allem auf die plastische Wirkung der Gestalten bedacht. Er vermeidet kräftige Lokalfarben, indem er sie ins Helle bricht und mit Vorliebe Mattgelb, Grau, Grün, Violett anwendet, und bedient sich des Pinsels in strichelnder Weise. In den Christophorusbildern dagegen stimmt er die Gestalten auf einen tiefen Ton, wählt für das Fleisch eine kräftige, tiefbräunliche Farbe, welche er in wirkungsvollen Kontrast mit hell beleuchteten Gewändern bringt, und bemüht sich um weiche Verschmolzenheit des Vortrages, ja zeigt sich in dem reich modellierten Helldunkel der drei Stifterporträts als ein Meister der Lichtwirkung.

Diese Wandlung ist eine so merkwürdige und bedeutungsvolle, daß schon Vasari sie sich zu erklären veranlaßt sah. Er knüpfte an die früher mitgeteilte wahre Tradition des Zerwürfnisses zwischen Squarzione und Mantegna an. Squarzione habe die Wandgemälde Andreas getadelt. „Er behauptete, sie wären nicht gut, weil er in ihnen die antiken Marmorwerke nachgeahmt habe, von

denen man die Malerei nicht in vollkommener Weise lernen könne; denn der Stein bewahrt immer seine Härte und besitzt nicht Figuren viel besser gemacht haben, und sie wären vollendeter gewesen, wenn er sie in der Farbe des Marmors und nicht so farbig

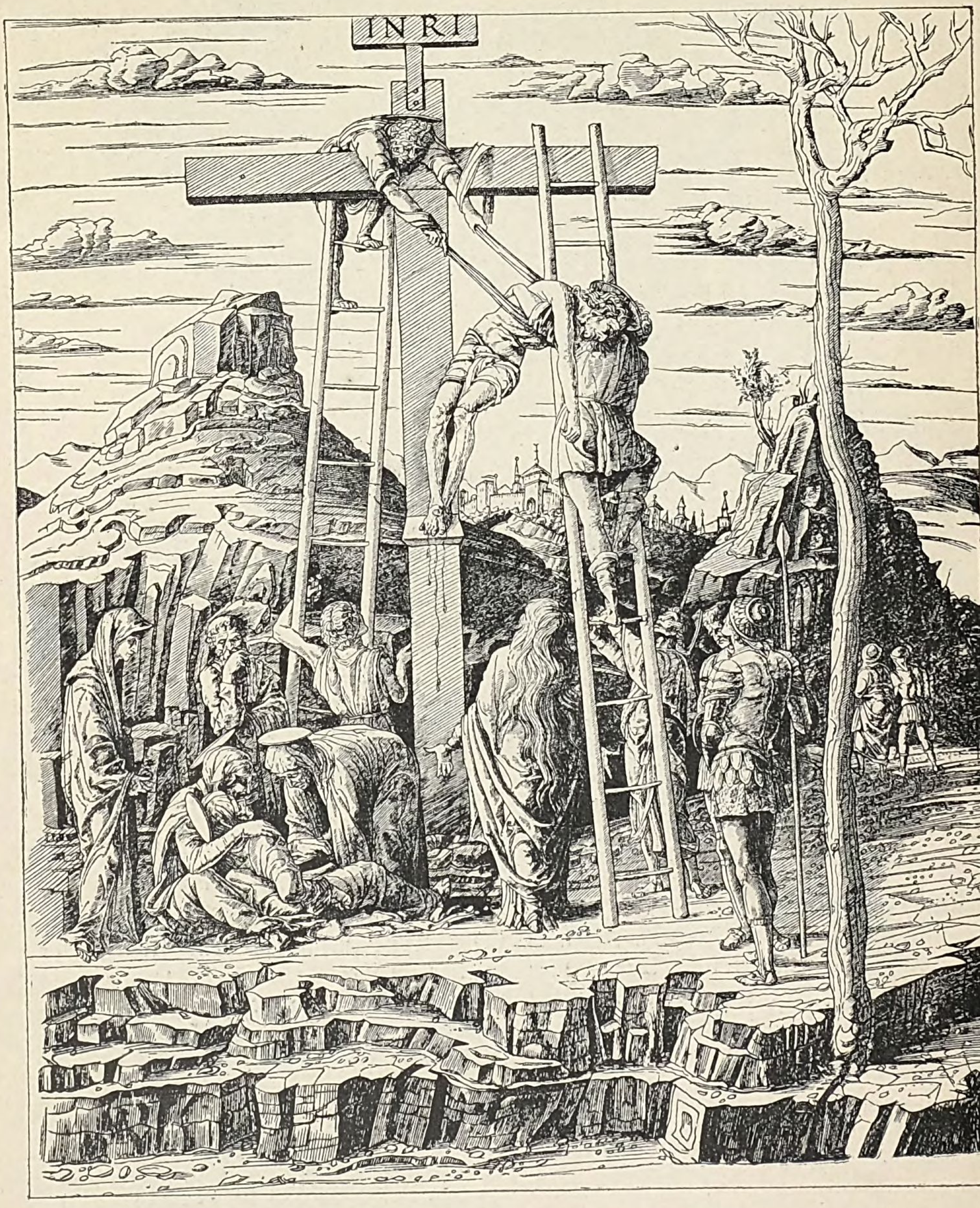


Abb. 23. Die Kreuzabnahme. Kupferstich B. 4.

jene zarte Süßigkeit, welche das natürliche Fleisch und die Muskeln haben, welche sich biegen und verschiedener Bewegung fähig sind. Und er fügte hinzu, Andrea würde jene ausgeführt hätte; denn diese Malereien glichen nicht lebenden Wesen, sondern antiken Marmorstatuen und ähnlichen Werken. Solcher Tadel verletzte Andreas Gemüt,

war ihm aber doch andererseits von großem Nutzen: denn einsehend, daß, was Jener sagte, zum großen Teil wahr sei, machte er sich daran, lebende Personen zu porträtieren, und machte darin solche Fortschritte, daß er in dem Gemälde, welches er in der Kapelle daß gerade Squarzione, der Bewunderer der Antike, Andrea wegen seiner Nachahmung derselben getadelt habe, so steckt doch ein Kern von Wahrheit in der Erzählung. Erklärt sich nicht vielleicht aus der nahen Beziehung, in welche Mantegna zu



Abb. 24. Die Grablegung Christi. Kupferstich B. 2.

noch auszuführen hatte, bewies, daß er ebensogut wie Kunstwerken, auch dem Leben und der Natur das Gute zu entnehmen verstehe." Weiterhin nennt Vasari verschiedene Persönlichkeiten, deren Bildnisse in den Gemälden zu finden seien, unter ihnen auch den Sohn des Florentiners Palla Strozzi Nofri.

Wenn es auch nicht wahrscheinlich klingt, den Bellinis getreten war, seine Hinwendung zu einer mehr malerischen Auffassung der Natur? Im Jahre 1453 hatte er Jacobo Bellinis Tochter Nicolosia geheiratet, und ein reger Verkehr hatte sich zwischen ihm und seinen ihm etwa gleichalterigen Schwägern Gentile und Giovanni entwickelt. Diese haben sich vermutlich zur Zeit der Ausmalung der Eremitanikapelle

in Padua aufgehalten, da ihre frühesten Werke den Einfluß Mantegnas zeigen, und im Jahre 1459 mit ihrem Vater eine Altartafel für S. Antonio ausgeführt. Die würde die Vermutung, daß Andrea von der künstlerischen Richtung der Bellinis beeinflußt wurde, sehr annehmbar erscheinen lassen, doch bleibt zu bedenken, daß jenes

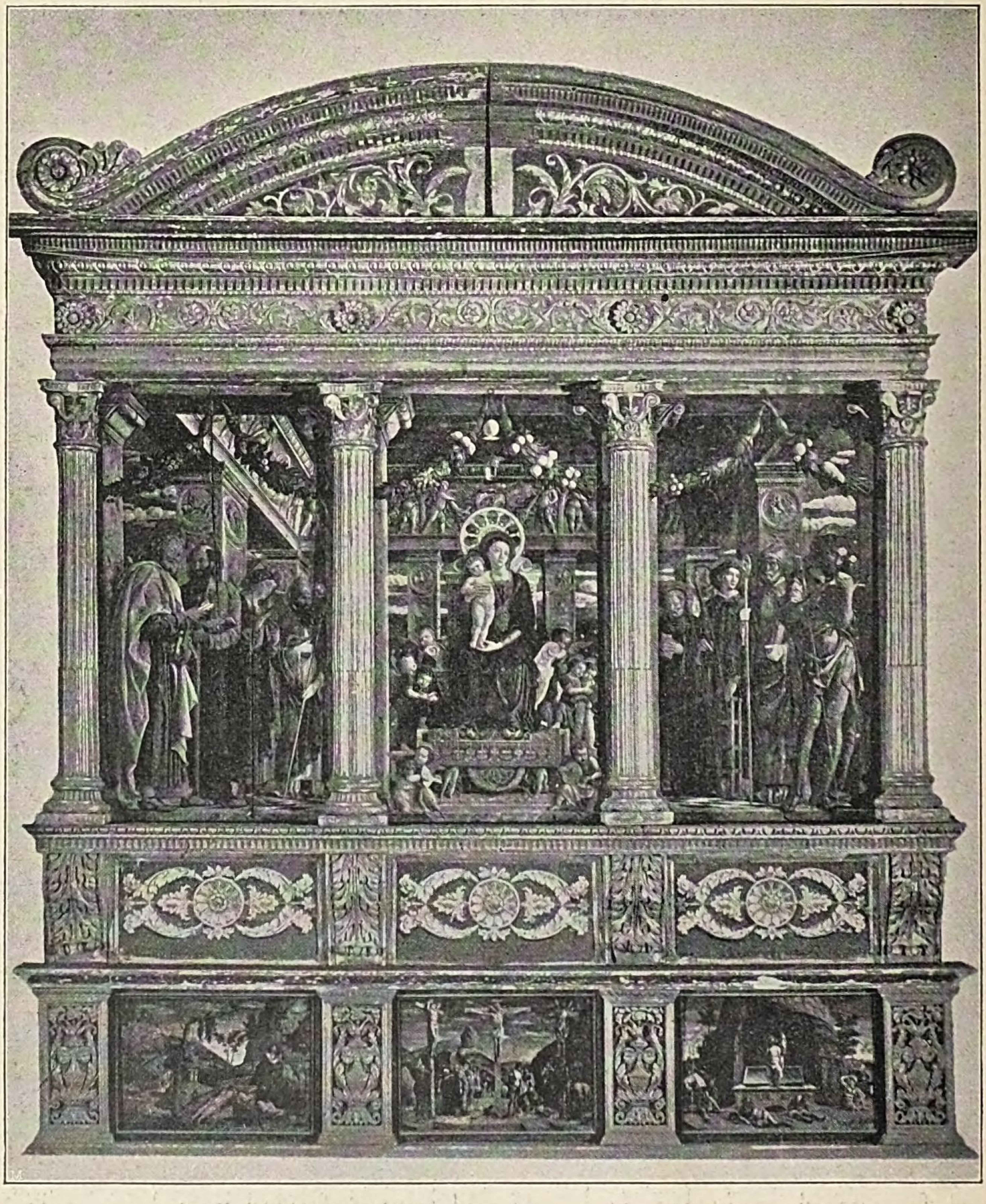


Abb. 25. Maria mit dem Kinde und Heilige. Altarwerk in S. Zeno zu Verona.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

auffallende Verwandtschaft der Stifterporträts auf dem „Martyrium des Christoph“ mit den von Gentile später geschaffenen Bildnissen, wie der Umstand, daß Giovannis Begabung eine eminent koloristische war, koloristische Element erst in späteren Schöpfungen von Giovanni und Gentile sich geltend macht, während ihre früheren Arbeiten vielmehr in dem harten Stile Mantegnas gehalten sind. So dürfte dieser

doch wohl aus eigenem Antriebe, indem er aber zu gleicher Zeit die Eindrücke von der tiefen braunen Farbenstimmung der Uccelloschen Fresken verwertete, zu der neuen malerischen Anschauung gelangt und Gentile Bellini in der Porträtkunst sein Nachahmer gewesen sein. Daß diese malerische Anschauung aber vor Allem auf die Wiedergabe der Lichterscheinung, nicht auf den harmonischen Zusammenklang von Farben gerichtet war, ist charakteristisch für den Künstler, welcher vor allem die Plastik



Abb. 26. Maria mit dem Kinde. Mittelbild des Altarwerkes in S. Zeno zu Verona.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

der Form suchte. Zu einer eigentlich koloristischen Einheit, wie sie das künstlerische Ideal Giovanni Bellinis und seiner

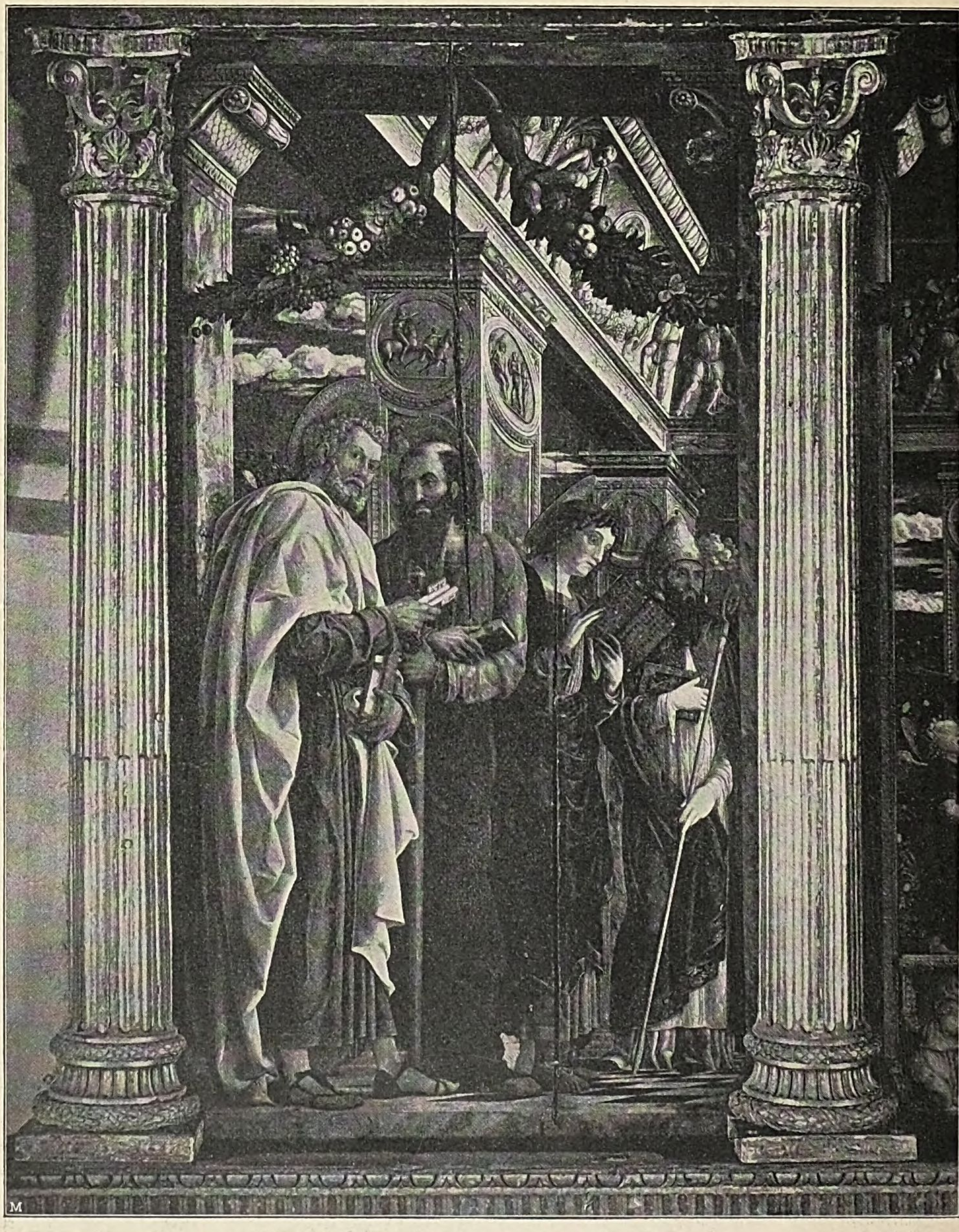


Abb. 27. Gruppe von Heiligen. Linker Flügel des Altarwerkes in S. Zeno zu Verona.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

großen Schüler in Venedig wurde, hat er es in seinen Werken nie oder doch wenigstens nur ausnahmsweise gebracht. Häufig genug erscheinen seine Farben im lebhaften Widerstreit miteinander, als wäre er gewiß, sie durch die großen Einheiten des Raumes doch zu bändigen — oder in anderen Fällen dämpft er ihre Leuchtkraft, um den von ihren Reizen ungeblendeten Blick einzig auf die Form zu konzentrieren.

Mehrere Jahre lang, vermutlich von

etwa 1454 bis 1459, muß Andrea mit den Wandmalereien in der Kapelle der Eremitani beschäftigt gewesen sein. Die theoretischen Perspektive gegründeter neuer Stil geschaffen wurde, verbreitete sich bald im ganzen Norden Italiens. Ein Genie,

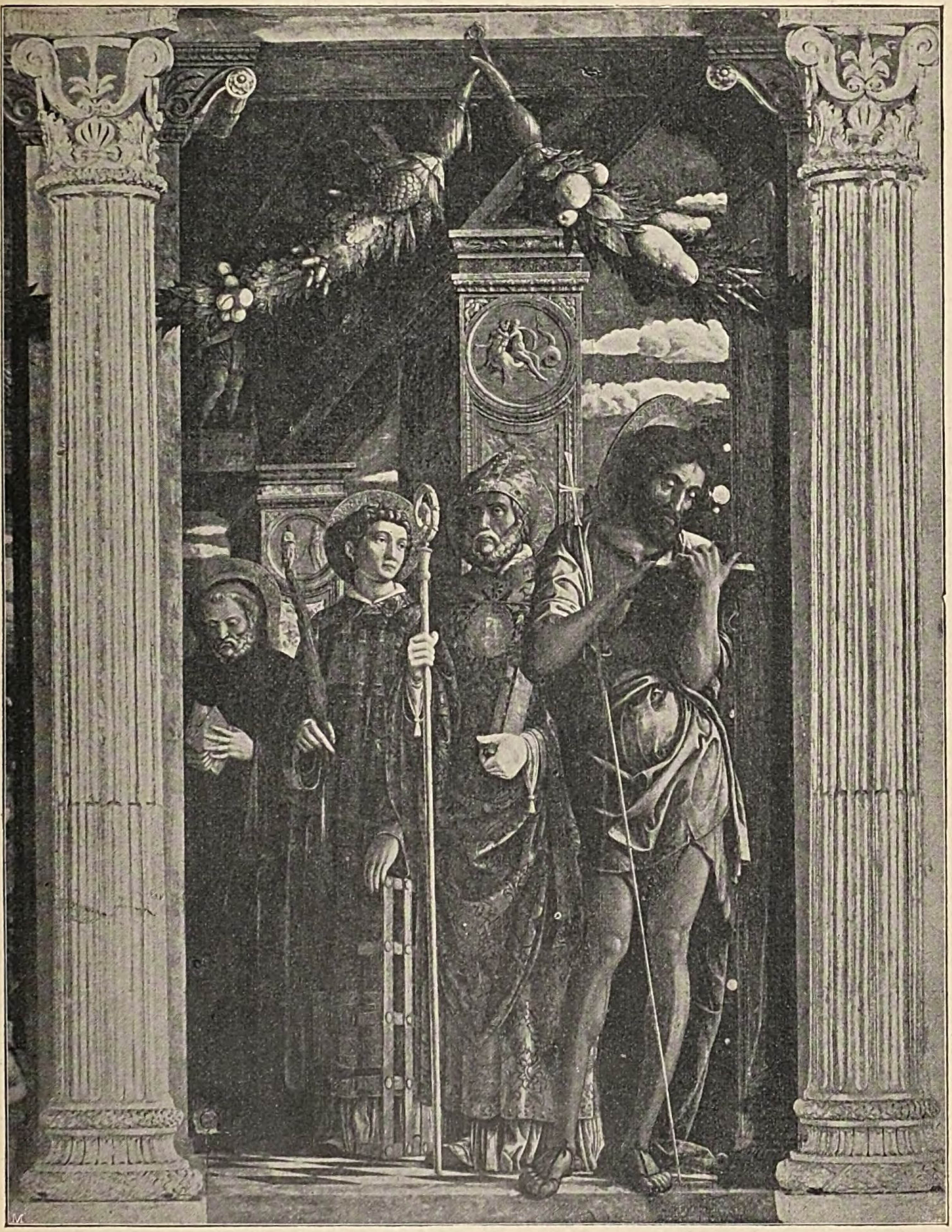


Abb. 28. Gruppe von Heiligen. Rechter Flügel des Altarwerkes in S. Zeno zu Verona.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Kunde von diesen unerhörten künstlerischen Thaten, durch welche ein auf das Studium zugleich der Antike, der Natur und der welches den Vergleich mit den größten Florentinern, mit Masaccio und Donatello, nicht zu scheuen hatte, war erstanden; jedes

seiner Gemälde bezeichnete einen neuen Sieg durch die Überwindung der zuvorher kaum geahnten Schwierigkeiten, welche sich dem Streben, die Malerei zur plastisch unentwegt als sein Ziel die Veranschaulichung der Raumwirkung. Von Problem zu Problem fortschreitend, durfte er, zum Abschluß seiner Thätigkeit in der Kapelle

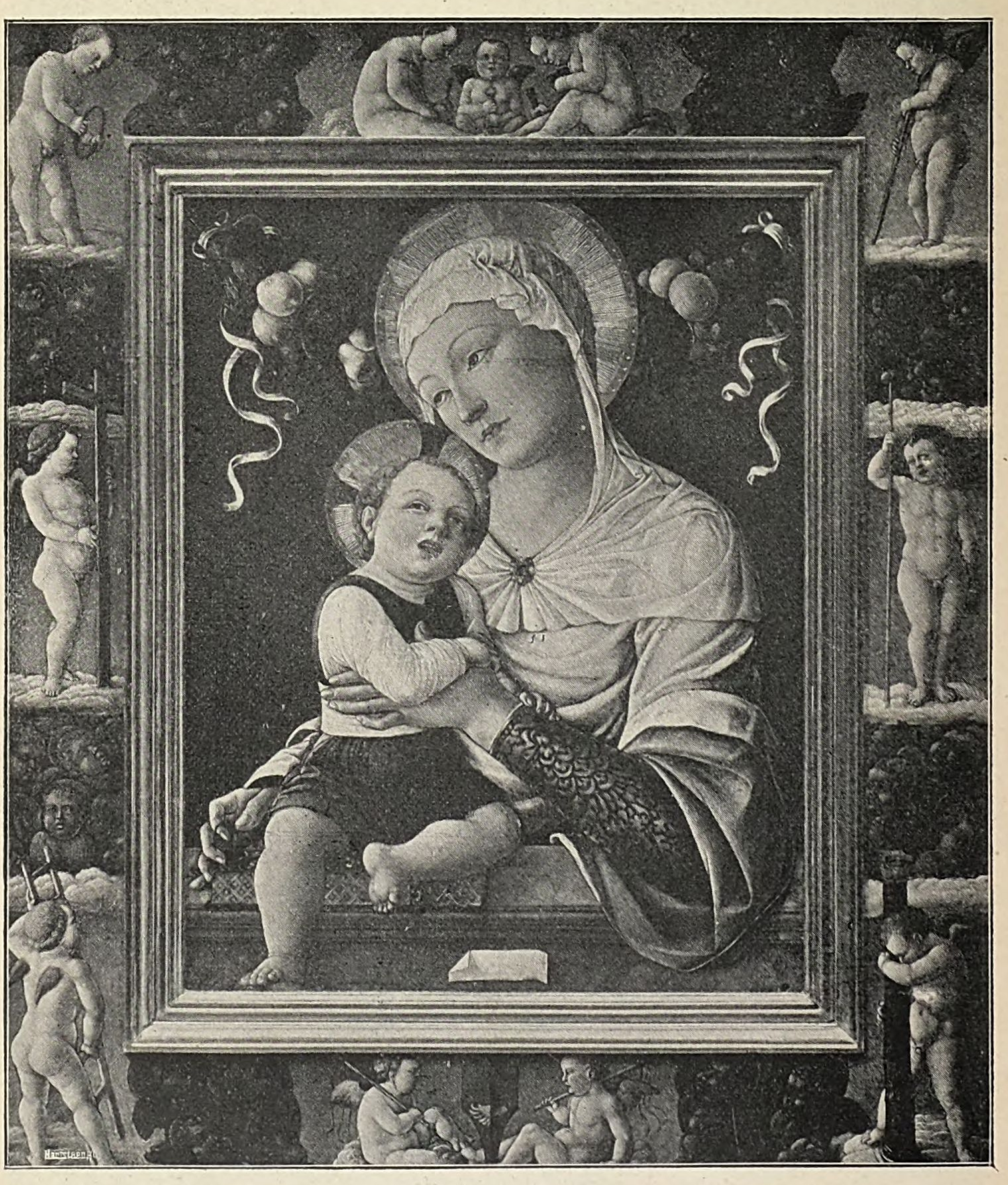


Abb. 29. Maria mit dem Kinde. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

monumentalen Wirklichkeitsdarstellung zu erheben, darboten. Als ein kühn experimentierender, die kühlen theoretischen Erwägungen und Berechnungen in lebensgewaltige Gestaltung umsetzender Künstlergelehrter verfolgte dieser jugendliche Meister gelangt, mit stolzem Bewußtsein sich sagen, daß er seine Aufgabe erfüllt, die volle Meisterschaft in der Wiedergabe einheitlicher perspektivischer Verhältnismäßigkeit gewonnen habe. Fortan konnte die konstruierende Thätigkeit des Verstandes vor dem freieren

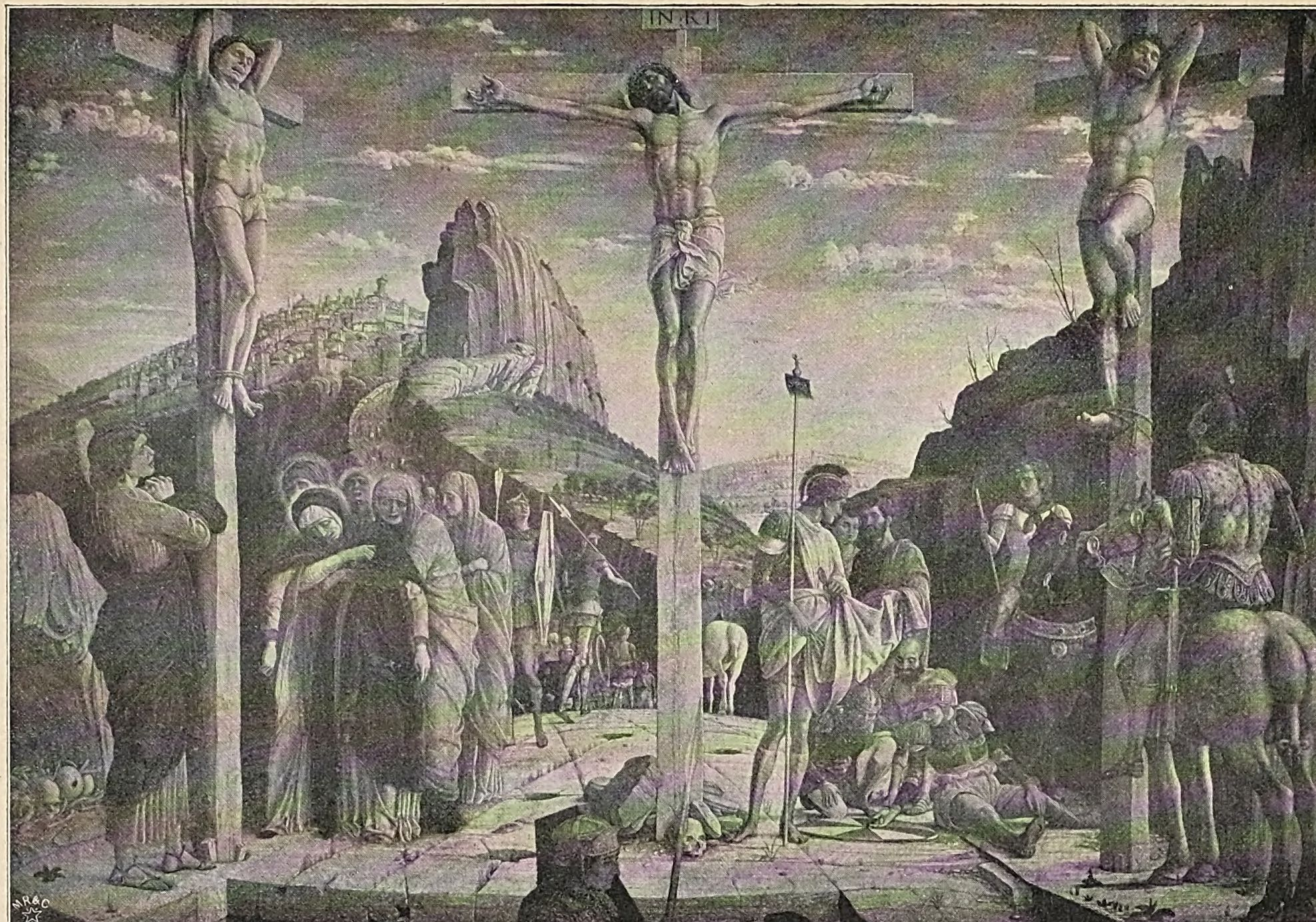


Abb. 30. Die Kreuzigung. Staffelbild vom Altarwerk in S. Zeno. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Ausdruck seelischen Empfindens in den Hintergrund treten. Die Lehrzeit war zu Ende und damit zugleich die Zeit der primitiveren künstlerischen Richtung des Pisanello, Gentile da Fabriano und Jacopo Bellini. Wie verändert mußte die Welt dem sinnenden Betrachter erscheinen, welcher aus der Kirche der Eremitani den Weg hinübernahm zu dem nahe in der Arena gelegenen Kirchlein, in welchem der Altmeister der italienischen Malerei, Giotto, im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts den großen Cyklus von Wandgemälden aus der Heilsgeschichte ausgeführt hatte, Werke, die in ihrer Zeit eine nicht minder erstaunliche That als später die Mantegnaschen Fresken bedeuteten. Wer heute den Vergleich anstellt, wird eine Weile gebrauchen, ehe er,



Abb. 31. Das Gebet in Gethsemane. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

nach Stunden tiefster Versenkung in die erschütternde Seelensprache der unvergleichlich ausdrucksvollen und zugleich einfachen Erzählungen Giottos, das Verständnis für die Gestaltenwelt Mantegnas findet. Kunstreich kompliziert, kalt und nüchtern wird ihm dieselbe anfangs wenig sagen, zwingt er sich aber, Eines nach dem Anderen erfassen und verstehen zu lernen, so wird er sich schließlich magisch gebannt, ein Verzauberter, in dieser vom Pinsel hervorgerufenen plastischen Täuschung schweigenden Lebens verlieren. —

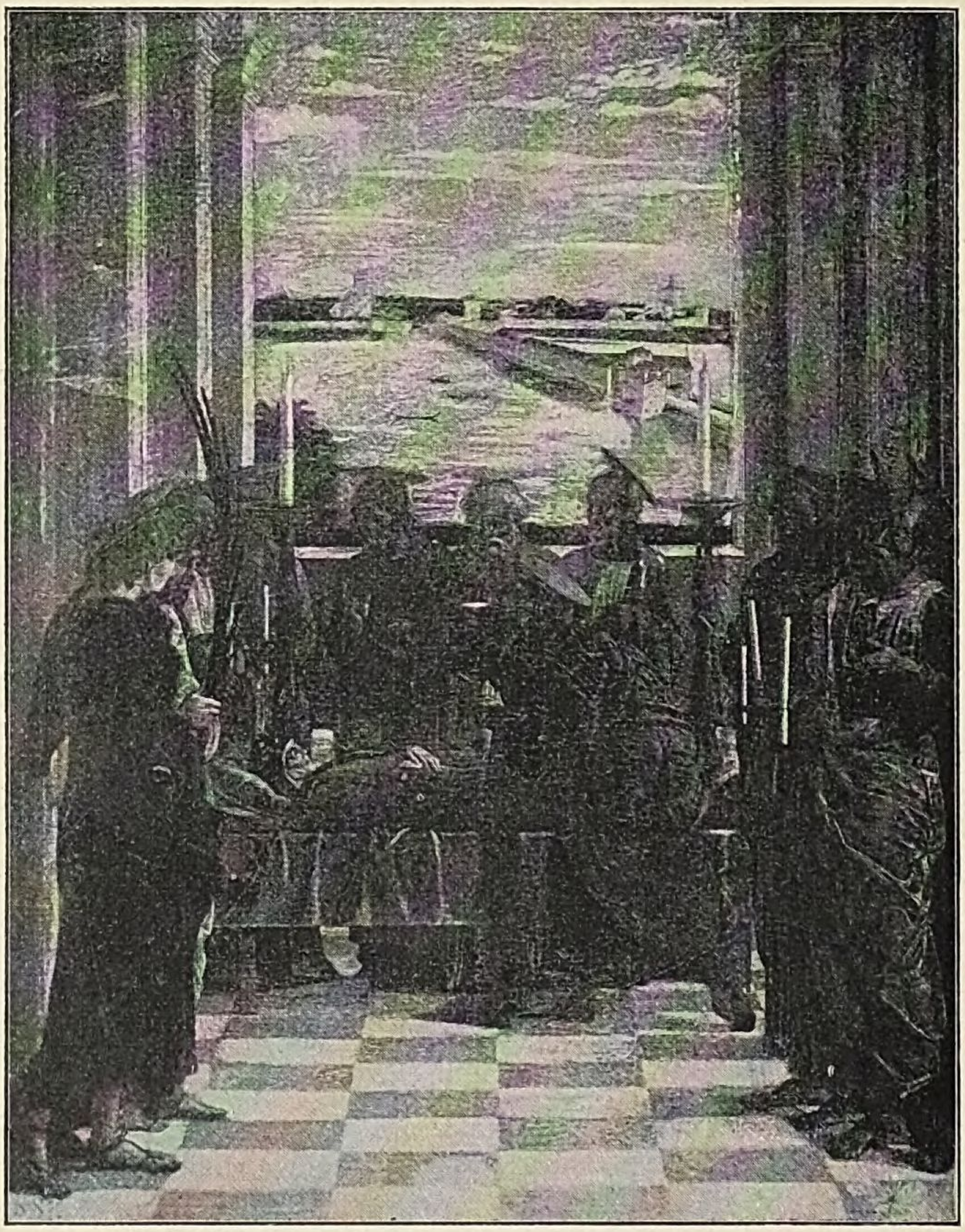


Abb. 32. Der Tod der Maria. Im Museum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid.)

* * *

Mit Begeisterung sahen die Humanisten in Padua die Welt der Antike auch künstlerisch neu entstehen. Der Epigraphiker Felice Feliciano, welcher seine geliebten Inschriften treulich auf den Bauten der Fresken wiedergegeben fand, macht emit dem befreundeten Maler und Samuele da Tradate gemeinsame Entdeckungsausflüge in die Umgegend, ja bis zum Gardasee, und widmete ihm seine Epigrammata. Cyriacus von Ancona, Giovanni Marcanova, Pamfilo Sasso, Camillo Leonardi und Andere priesen Andrea in Sonetten, Elogien und Widmungsschriften damals und später als einen Rivalen der großen griechischen bildenden Meister. Ein Ulisse verherrlichte mit Versen das Porträt einer Nonne, deren Engelsantlitz er gemalt hatte. Janus Pannonius, Bischof von Fünfkirchen, und Marzio da Narni ließen sich auf einer Tafel zusammen von ihm porträtieren — kurz, die gebildetsten und edelsten Geister suchten seine Freundschaft und seinen Verkehr. Wenn

er in seinen späteren antikischen Darstellungen eine so außerordentliche Kenntnis des antiken Lebens zeigt, so hat er dies vor Allem jenen glücklichen Stunden zu verdanken gehabt, in welchen die unersättliche

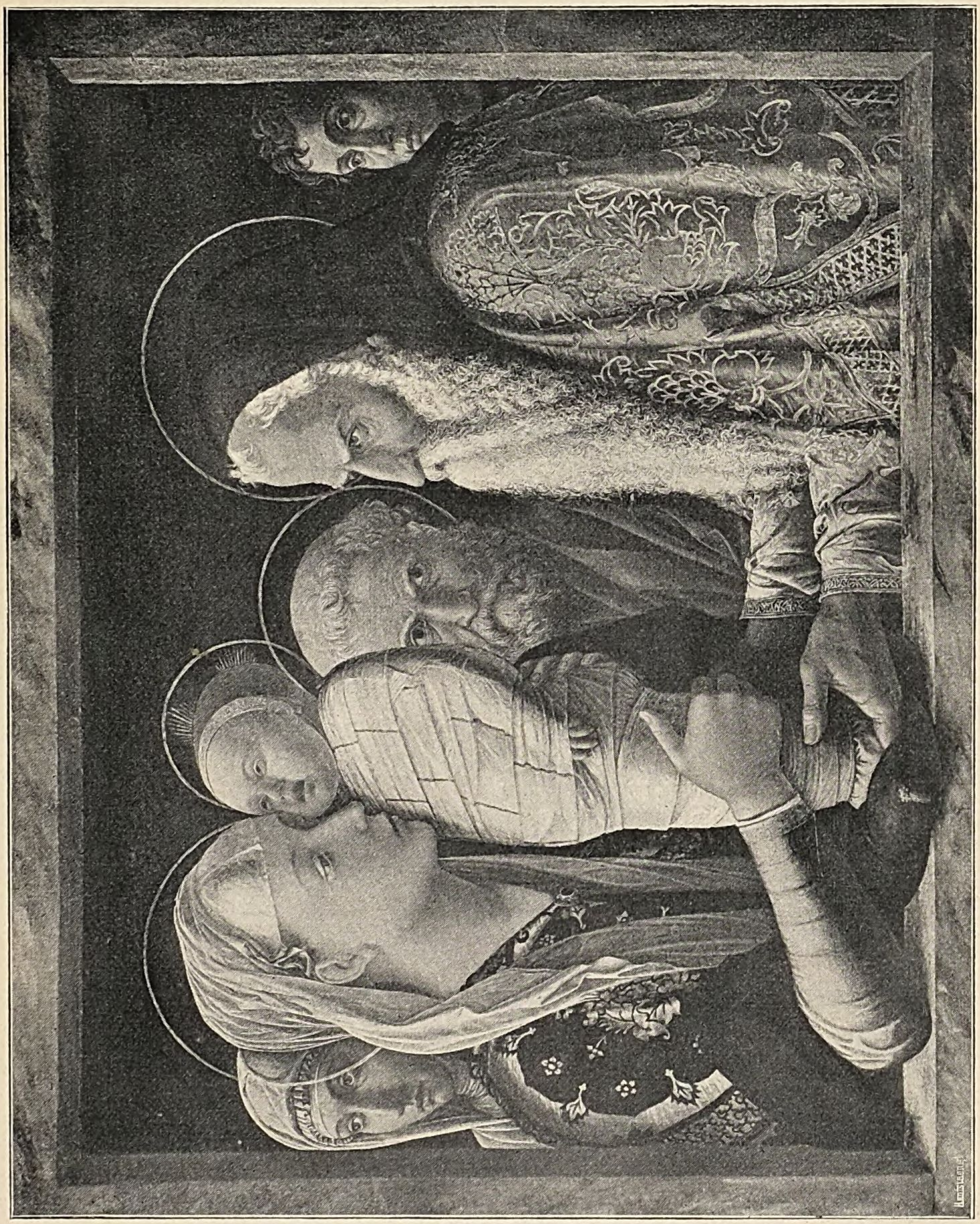


Abb. 33. Die Darstellung im Tempel. Im königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Wißbegierde des Künstlers die gelehrten Paduaner Freunde zur lebhaftesten Mitteilung ihrer antiquarischen Kenntnisse hinriß, und ein Traumbild der griechisch-römischen Kultur heraufbeschworen wurde. Nur ein einziges von den damals entstandenen Porträts ist heute bekannt: dasjenige des 1402 in Padua geborenen Erzbischofs von Florenz und späteren Patriarchen von Aquileja: Lodovico Mezzarota Scarampi, in der Berliner Galerie (Abb. 20).

Als habe sich ein römischer Imperator in geistliche Tracht gekleidet, so tritt uns die in hellem Lichte scharf modellierte Gestalt des Mannes wie ein polychromes steinernes Gebilde entgegen. Die dramatische Gewalt, mit welcher die starken, einfachen Formen



Abb. 34. Altarwerk mit der Anbetung der heiligen drei Könige. In den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

gleichsam vor unseren Augen aus der individuellen Lebenskraft heraus gebildet werden, wirkt unheimlich bannend — es ist derselbe Drang nach unmittelbarem, von aller bildmäßigen Dämpfung absehenden Ausdruck inneren Lebens, der hier die Erscheinung zum Produkt des Wesens macht, wie in den ihrer reichen Ausführung nach freilich so verschiedenen Porträts Dürers. In dem doch ganz Individuellen wird uns ein Allgemeines: die Wesensverquickung einer hohen Intelligenz mit heftigen Leidenschaften — das Spiel scheint eine dämonische Gewalt über den Mann besessen zu haben — verdeutlicht. Dies eine Bildnis genügt, uns eine klare Anschauung davon zu geben, welches Ideal der Porträtkunst Mantegna hatte: er faßte die Charakterdarstellung als die Verbildlichung eines inneren Lebensdramas auf.

Was mögen die gelehrten Genossen gesagt haben, als der Maler ihnen neben solchen Leistungen, neben allen den Resultaten seiner perspektivischen und Proportionsstudien auch die Versuche in einer ganz ungekannten Kunst wies, deren Bedeutung keinem Einsichtigen verborgen bleiben konnte, als er ihnen Abdrücke von gestochenen Kupferplatten brachte! Ob einige der uns erhaltenen ältesten Florentiner Stiche schon in so früher Zeit entstanden sind, bleibt durchaus zweifelhaft. Die ältesten bekannten italienischen Kupferstiche sind von Mantegnas Hand, denn die schlagende Übereinstimmung beweist, daß einige seiner Blätter schon zur Zeit entstanden sein müssen, als er in den Eremitani malte, also in den fünfziger Jahren. Ein Blick auf die „Geißelung Christi" (B. 1, Abb. 21) genügt, davon zu überzeugen, daß diese Komposition mit ihren römischen Kriegern im Vordergrund und der Marterscene im Mittelgrund auf genau dasselbe perspektivische Prinzip gegründet ist, wie das „Verhör Jakobi", und daß die Typen- und Gestaltenbildung hier wie dort im gleichen Stil gehalten ist. Offenbar war der Künstler mit seiner Arbeit nicht zufrieden, denn er hat sie unvollendet gelassen. Vielleicht diente sie als Studie für das verschollene Gemälde der Geißelung, welches er im Auftrag der Markgräfin Barbara gemalt hat. Etwas später dann muß „Christi Niederfahrt zur Hölle" entstanden sein, welche eine größere Sicherheit des technischen Verfahrens und kräftigere Kontrastierung von Schatten und Licht zeigt (B. 5, Abb. 22). Die Anregung zu dieser Darstellung dürfte Andrea einem Bilde Jacopo Bellinis entnommen haben, aber sein kühner Geist gestaltet die Scene ganz neu. Aus der tiefen Nacht des Todesreiches hilft der Erlöser, auf die zerschmetterten Pforten desselben tretend, den Gefangenen zum Lichte. Dämonische Wesen, die mehr dem Wasser als dem Lichte anzugehören scheinen und demselben Geschlechte, wie die Teufel in der „Predigt des Jakobus" entstammen, suchen die eben Befreiten in Schrecken zu setzen,

aber ihre Bemühungen sind zwecklos, denn noch betäubt das Grauen der kaum verlassenen Hölle die zitternden, nackten, für die Wohlthat des Tages unempfänglichen Gestalten; nur der gute Schächer, der sich an das Kreuz hält, hat die Kraft, der ohnmächtigen Wut der Teufelsfratzen zu trotzen. Man glaubt dem Künstler die innere Genugthuung nachzufühlen, welche ihm die dramatische Gestaltung eines phantasievollen und gehaltreichen Stoffes zu einer Zeit, in welcher er das Gefühl nicht besonders anregende Stoffe wie die Legenden der Heiligen Jakobus und Christoph zu behandeln hatte, gewährte. Mehr noch als die Möglichkeit einer Verwertung seiner Studien nach dem Nackten wird ihm die seelische Bedeutung der Geschichte von der Höllenfahrt Christi den Gedanken dieses Kupferstiches eingegeben haben. Auf diesem Gebiete künstlerischer Produktion durfte er, von allen Wünschen der Auftraggeber unbeeinflußt, seinem inneren Drange und seiner Neigung frei folgen, daher auch seine gewaltigsten Konzeptionen in seinen Kupferstichen zu finden sind.

Schon die zunächst noch in der Paduaner Zeit entstandenen Blätter sprechen es deutlich aus, welche Vorstellungen seine künstlerische Einbildungskraft und sein Gefühl am Tiefsten erregten: Beide behandeln das Leiden und Sterben Christi. Das eine bringt, in hoch pyramidaler Form aufgebaut, die Kreuzabnahme (B. 4, Abb. 23). Dem Ausbruch der Verzweiflung ist dumpfer Schmerz gefolgt, mit zarter Teilnahme bemühen sich die Freunde um die in Ohnmacht gesunkene Maria, der letzte Abendsonnenglanz streift über die Bergesspitzen



Abb. 35. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Mittelbild des Altares in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

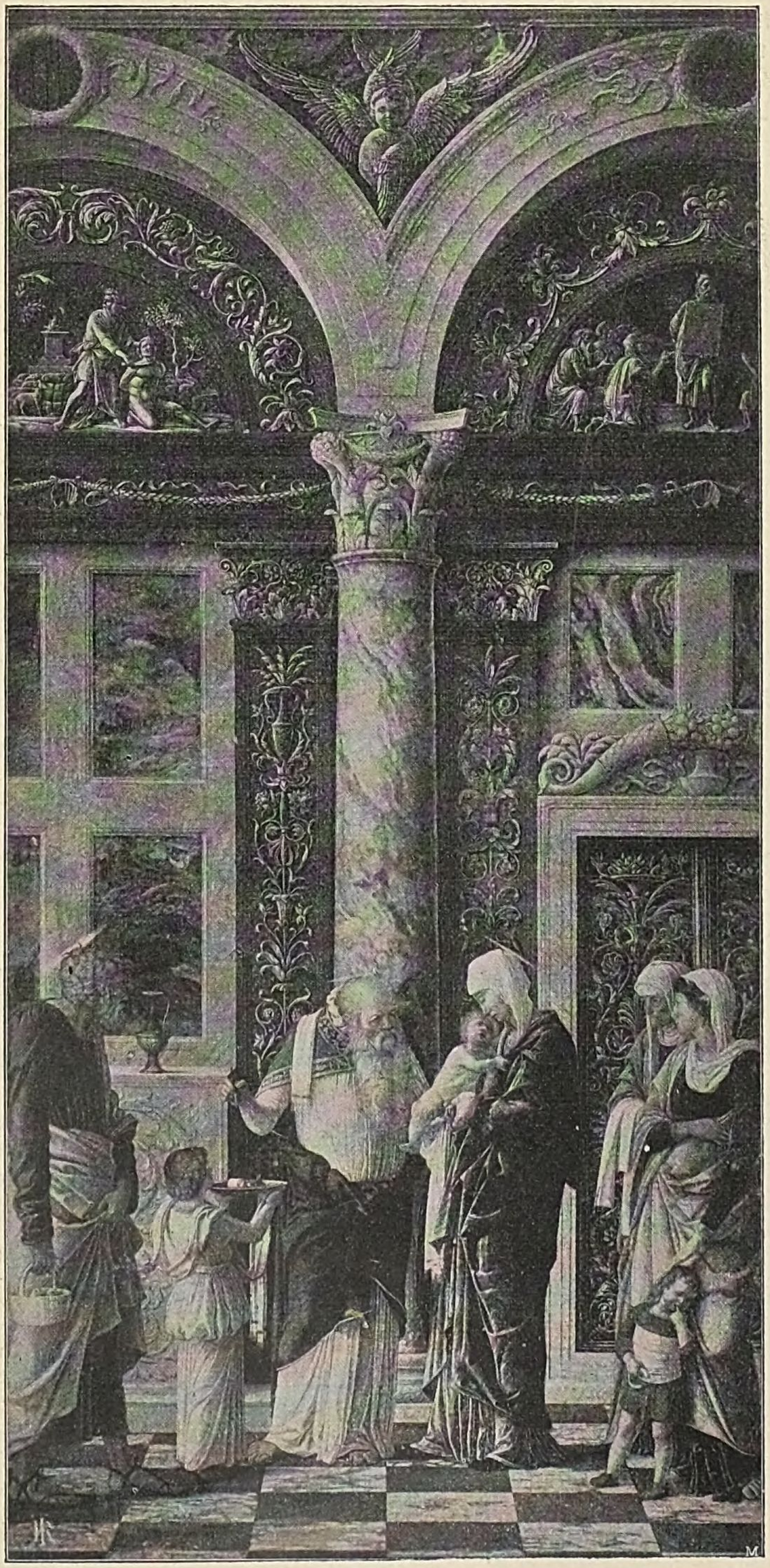


Abb. 36. Die Beschneidung Christi. Rechter Flügel des Altares in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

und Gestalten hin, da wird von zwei auf Leitern stehenden Männern der Körper vom Kreuze gelöst und herabgelassen. Sehnend breitet Johannes die Arme nach ihm aus, erstarrt in übergroßem Leid vermag Magdalena den Blick nicht von ihm zu wenden. In der Ferne ziehen die Kriegsknechte heim, nur zwei, deren Seele von solchem Sterben erschüttert worden, sind geblieben. — Mit vollendeteren Mitteln der Kunst ist dieser Vorgang von Anderen später oft geschildert worden, erhabener und innerlich tiefer empfunden nie wieder. Der Einfluß, welchen Mantegnas Komposition auf die Phantasie der Künstler hervorgebracht hat, ist bis auf Rubens und Rembrandt herab zu verfolgen.

Das vom Stilgefühl bedingte Maß im Ausdruck der Empfindungen, welches die Kreuzabnahme auszeichnet, findet sich auch in dem anderen gleichzeitigen Stiche: „der kleinfigurigen Grablegung" (B. 2, Abb. 24). Gewaltsam innerlich sich fassend lassen Joseph von Arimathia, Nikodemus und zwei Frauen den Leich-

nam vor einer Felsenhöhle in den Sarkophag hinab. Maria wird, vor demselben zusammengebrochen, von zwei Frauen gehalten, Johannes verhüllt sein Antlitz, und schon steigen die Krieger, Wacht zu halten, heran. Einsam in der Ferne ragen die drei Kreuze.

Erst aus diesen Werken lernen wir das Wesen des großen Künstlers ganz kennen, erst sie offenbaren die Tiefe seines Gefühlslebens, und, schien der Vergleich zwischen Giottos Wandgemälden und den seinigen nur Verschiedenheiten aufzuweisen, so wird uns jetzt deutlich, daß diese bloß in der äußeren Erscheinungsform liegen, daß vielmehr eine tiefe Seelenverwandtschaft zwischen den beiden Meistern herrscht. Ja, man darf es aussprechen: in der Arenakapelle hat Mantegna die dramatische Sprache des Schmerzes gelernt.

Hat aber Mantegna das Stechen in Kupfer selbst erfunden? Noch schwebt ein Dunkel über diesem Vorgang. Bedenkt man, daß uns schon aus dem Jahre 1446 erste primitive Ver-



Abb. 37. Die Himmelfahrt Christi. Linker Flügel des Altares in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

suche in dieser Kunst in Deutschland erhalten sind, und daß sich unter den Schülern

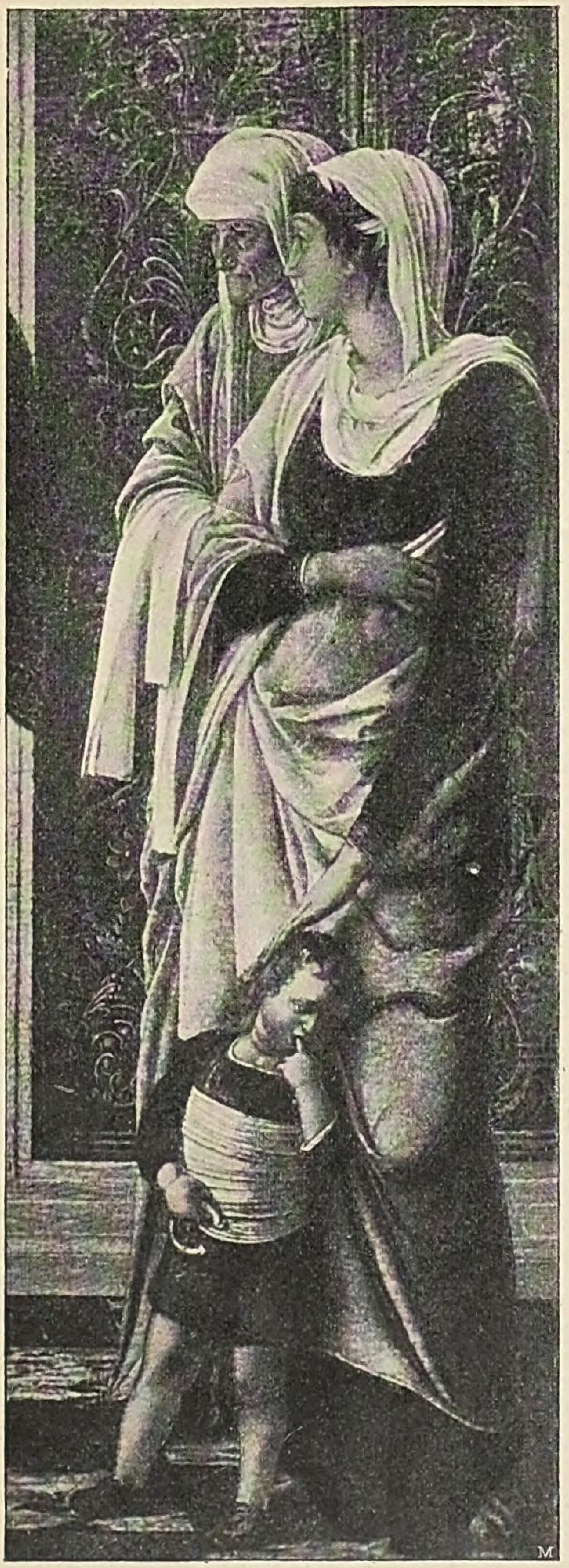


Abb. 38. Gruppe der zwei Frauen aus der Beschneidung Christi. In den Uffizien zu Florenz.

Squarziones Deutsche befanden, so wird es wahrscheinlich, daß Andrea von diesen die Anregung empfangen hat. Aber die ungeschickte Technik jener Künstler konnte ihn nicht zur Nachahmung reizen: seine künstlerische Kraft befähigte ihn, seinen Zeichnungsstil einfach wirkungsvoller paralleler Strichlagen direkt auf die Stichelarbeit zu übertragen, und schon mit dem ersten Blatte ließ er die ängstlich und kleinlich gezeichneten nordischen Stiche so weit hinter sich zurück, daß er doch als der erste Künstler, welcher das Stechen zur Kunst erhob, zu bezeichnen ist.

* * *

Den so vielseitig sich bethätigenden jungen Meister — er war nicht älter als 25 Jahre — erreichte Ende des Jahres 1456 bereits ein Ruf, der von der Verbreitung seines Ruhmes Zeugnis ablegt. Der Markgraf von Mantua, Lodovico Gonzaga, ließ bei ihm anfragen, ob er in seine Dienste zu treten geneigt sei. Andrea scheint entgegenkommend geantwortet zu haben, denn Lodovico schreibt am 5. Januar 1457: „Aus Eurem Schreiben haben wir ersehen, was Ihr über den von Euch gefaßten Entschluß, in unsere Dienste zu treten, antwortet, wodurch wir große Freude erhielten, und wir sind gewiß, daß dieser unser Gedanke gut, ja der beste war." Der Auftrag aber, welchen der Protonotar von Verona, Gregorio Corraro, Abt von S. Zeno, dem Künstler für ein großes Altarwerk gegeben hatte, sowie vermutlich die Fresken in den Eremitani hielten diesen in Padua zurück. Im April 1458 erscheint als Abgesandter Lodovicos der Bildhauer und Architekt Luca Fancelli, Mantegna an sein Versprechen zu gemahnen, und findet ihn bereitwillig, auf die Anerbietungen einzugehen. Das daraufhin von dem Marchese erlassene Schreiben lautet:

„Unser Ausgezeichneter! — Meister Luca, der Bildhauer, ist zu uns zurückgekehrt und hat uns von Eurer Seite mitgeteilt, wie groß Euer Verlangen sei und wie Ihr beim früheren Entschluß, in unsere Dienste zu treten, verharrt, was zu erfahren uns sehr gefreut hat und uns große Befriedigung gab, und damit Ihr auch unseren guten Willen gegen Euch erkennt, teilen wir Euch mit, daß es unsere Absicht ist, mit gutem Willen alles aufrecht zu erhalten, was wir Euch früher durch unsere Briefe versprochen haben, und noch mehr Euch 15 Dukaten



Abb. 39. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Kupferstich B. 9.

Provision im Monat zu geben, für eine Wohnung zu sorgen, wo Ihr bequem mit Eurer Familie leben könnt, Euch jährlich so viel Korn zu geben, daß es für den Aufwand von sechs Personen genügt, und so viel Holz als für Euren Gebrauch nötig sein wird, und Ihr braucht daran nicht den mindesten Zweifel zu hegen, und damit Ihr nicht wegen der Kosten der Überführung Eurer Familie bedenklich seid, sind wir es zufrieden und versprechen Euch, zur Zeit, wenn Ihr zu uns kommen wollt, Euch auf unsere Kosten eine Barke zu schicken." Darauf wird Andrea auf sein Verlangen noch ein Urlaub gewährt und ihm versichert, daß er es nicht bereuen wird, nach Mantua überzusiedeln. — Als der Termin gekommen, sieht sich der Künstler genötigt, um erneute Verlängerung der Urlaubsfrist zu bitten. Die für Verona bestimmten Bilder sind noch nicht vollendet, und außerdem hat er sich verpflichtet, für Messer Jacomo Marcello, den Podestà von Padua, ein kleines Werk zu schaffen. Sein Wunsch wird bewilligt, ja Lodovico richtet am 20. Januar ein äußerst schmeichelhaftes Schreiben an ihn und gibt ihm die Erlaubnis, das Wappen der Gonzaga mit einer kleinen Veränderung anzunehmen. Im Mai 1459 sendet er von neuem einen dringlichen Brief mit dem Berichte von der Vollendung einer Kapelle im Castello, welche vielleicht nach einem Entwurfe Mantegnas ausgeführt wurde. Aber die Geduld des Marchese sollte noch immer auf die Probe gestellt werden — erst Ende 1459 oder Anfang 1460 scheint der sehnlich erwartete Meister, dessen Kunst den Hof der Gonzagas verherrlichen sollte, mit seiner Frau Nicolosia und seinen Kindern: Francesco und Lodovico in Mantua eingetroffen zu sein.

Das Werk, welches ihn so lange in Padua zurückgehalten hatte, hängt noch heute in S. Zeno zu Verona an der Seitenwand des Chores (Abb. 25—28). Alle Resultate seiner langen Studienzeit hat der Meister in dieser großartigen Schöpfung zusammengefaßt. In einer reich mit Skulpturenschmuck und Fruchtkränzen ausgestatteten Hallenarchitektur sitzt in feierlicher Ruhe, den stehenden Christusknaben auf dem Schoße haltend, Maria auf hohem reliefierten Throne. Singende und die Laute spielende Putten umgeben sie. Auf beiden Seiten hat sich perspektivisch angeordnet das Heiligengefolge der himmlischen Königin aufgereiht: acht würdevolle, in ernste Betrachtung versunkene Gestalten: links Petrus, Paulus, Johannes der Evangelist, Augustin, rechts Johannes der Täufer, Zeno, Laurentius und Benedikt. Soviel Gestalten, soviel Charaktere und Typen: zarte, träumerische Jugend, ernste Manneskraft, in Kontemplation sich verinnerlichendes Greisentum, — alle zu typischen Vorbildern für die venezianische, ferraresische, veronesische, lombardische Kunst der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts geworden. Mit diesem Werke hat Mantegna die „Santa Conversatione" Norditaliens, die Versammlung der Heiligen um den Thron der Madonna geschaffen: noch halten dieselben sich hier in scheuer Verehrung fern, bald sollten sie zu innigerem Beieinander nahe an die Jungfrau herantreten. Hier zuerst haben die kleinen Donatelloschen Himmelsmusikanten das Recht erhalten, in der Nähe des Christkindes zu weilen, welches in holder Unschuld ganz nackend dargestellt ist — kurz, dieses Altarwerk, welches auch in den leuchtenden Farben: Blau, Karmin, Ziegelrot, Gelb, Violett und Grün eine originelle Erfindung und Zusammenstellung zeigt, stellt ein ganz neues, rein menschliche Züge mit himmlischer Feierlichkeit verbindendes Ideal der Madonnendarstellung auf.

Hat Mantegnas Genie ohne andere Vorstudien diese Höhe der Gestaltung erreicht? Ein in der Berliner Galerie (Abb. 29) aufbewahrtes kleines Bild der Maria mit dem Kinde, in dessen Rahmen Putten mit den Leidenswerkzeugen angebracht sind, scheint den herben Formen, der härteren Modellierung und der Bekleidung des Bambino nach zu schließen, früher entstanden zu sein, in freier Anlehnung an Madonnenreliefs, in welchen Donatello als der Erste das innige Verhältnis der Mutter zum Kinde in dem Leben abgelauschten rein menschlichen Zügen veranschaulicht hatte.

Die Originale der drei kleinen Darstellungen, welche an der Staffel des Altarwerkes von San Zeno angebracht sind, befinden sich jetzt in Frankreich. Für die „Kreuzigung" (im Louvre, Abb. 30) hat Mantegna eine ähnliche Stimmung, wie sie in dem Kupferstich der Kreuzabnahme

zum Ausdruck kommt, gewählt. An hohem Kreuzesstamm, wie an dem zu lichtem Glanze sich aufklärenden Himmel ist nach schwerstem Kampfe der Frieden eingekehrt, dessen Schein auch die Gestalt des guten Schächers tröstend umspielt. Ein tiefes Schweigen, das selbst von den römischen Kriegern nicht gestört wird, breitet sich aus: lautlos stehen die Frauen der kraftlos zusammenbrechenden Maria bei, in stummem Jammer ringt Johannes die Hände, über Berge und Stadt aber zieht ein Lächeln der scheidenden Sonne, als böte sie der schuldlosen Natur den Gruß der Erlösung. — Die beiden anderen kleinen, in Tours aufbewahrten Tafeln schildern das Gebet in Gethsemane und die Auferstehung, letztere in der vor einer Felsengrotte aus dem Grabe steigenden Gestalt Christi, welche von einer Seraphimschar und einer eigentümlichen Glorie von Strahlenbündeln umgeben ist, an die gleichen Darstellungen Piero della Francescas erinnernd.



Abb. 40. Der heilige Georg. Gemälde in der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Auch in diesen bei kleinsten Verhältnissen monumentalen Darstellungen ist der Naturumgebung ein bedeutungsvoller Anteil für den Ausdruck mächtiger Seelenstimmungen: tiefster Seelenqual und feierlicher Siegeskraft zugewiesen. Als der Meister die Gemälde ausführte, scheint Giacomo Marcello bei einem Besuche seines Ateliers von dem „Gebet auf dem Ölberg" tief ergriffen worden zu sein, und Mantegna mußte den Gegenstand noch einmal für ihn behandeln in dem erschütternd geheimnisvollen Bilde, das sich jetzt in der Nationalgalerie zu London befindet (Abb. 31). Auf felsiger Anhöhe ist Christus in die Kniee gesunken, versenkt in die Offenbarung des nahenden Leidens, welche seinem entrückten Blicke in der Gestalt von nackten, die Marterwerkzeuge haltenden Engelknaben zu Teil wird. In dumpfen Schlaf gebannt, lasten die Körper der Jünger langausgestreckt auf dem Boden, durch ihr irdisches Teil gleichsam gewaltsam an die Erde gefesselt. In der Ferne aber an einer turmreichen Stadt und schroffen Felsen vorbei naht Judas, von römischen Kriegern gefolgt. — Ähnlich wie Marcello muß auch Giovanni Bellini, welcher in einem seiner frühesten Werke Andreas Komposition sich zum Vorbilde nahm, von der erhabenen Größe und der Gedankenkraft derselben bewegt worden sein.

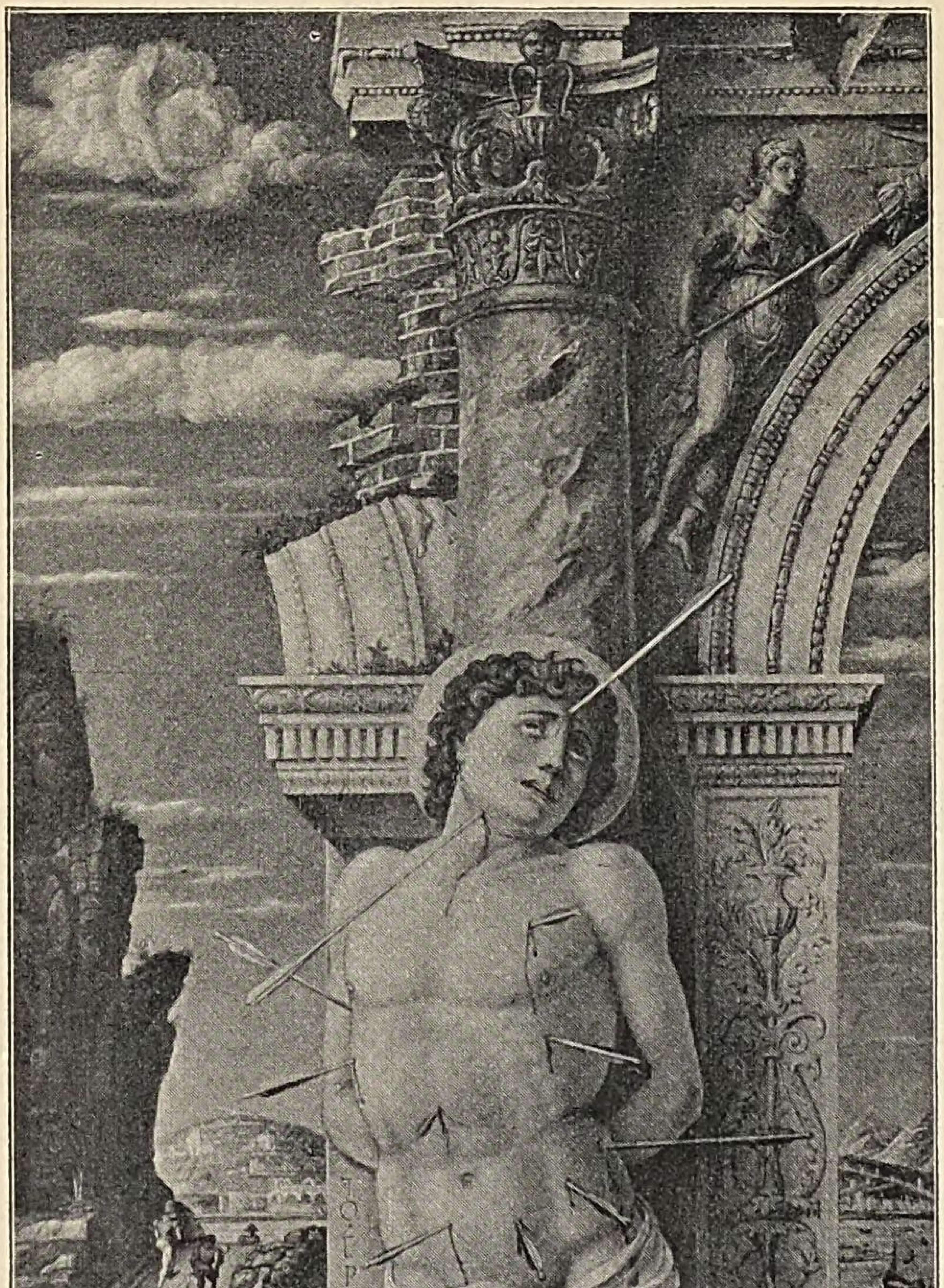


Abb. 41. Der heilige Sebastian.
Gemälde in der kaiserl. königl. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Genügt schon die Betrachtung des einen großen Altarwerkes in Verona, es begreiflich erscheinen zu lassen, warum der Künstler dem Rufe aus Mantua erst so spät Folge geben konnte, so erscheint seine Arbeitskraft als eine geradezu unbegreifliche, bedenkt man, daß in eben jenen Jahren 1458 und 1459 noch andere Bilder von ihm ausgeführt worden sind. So vor allem „der Tod der Maria“ in der Galerie von Madrid (Abb. 32), ein leider sehr beschädigtes, dereinst, wie es scheint, mit zwei anderen Stücken: einer „Madonna“ und einer „Ehebrecherin vor Christus“ zusammengehöriges Gemälde, auf welchem uns die Heiligengestalten der Madonna in S. Zeno als statuarisch um die Bahre der Madonna versammelte Apostel wieder entgegentreten und nur die venezianische Lagunenlandschaft als etwas Neues und Eigenartiges berührt. Weiter die einst in der Sammlung Bembos, jetzt in der Berliner Galerie (Abb. 33) befindliche Darstellung, wie Maria dem Simeon in Gegenwart der Hanna, des Joseph und eines anderen Mannes das in Windeln gehüllte Kind überreicht, eine etwas lose Nebeneinanderstellung bedeutender Köpfe, bei der es ersichtlich dem Maler um die Bildung ausdrucksvoller Charaktertypen zu thun war. (Eine durch drei Figuren bereicherte Kopie befindet sich in der Sammlung Querini Stampaglia in Venedig.)

Dieses Streben veranlaßt ihn hier, wie in der ähnlich



Abb. 42. Maria mit dem Kinde. Gemälde in der Brera zu Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

komponierten „Anbetung der heiligen drei Könige“ im Besitze von Lord Ashburnham in London zu einer Beschränkung auf die Wiedergabe der Gestalten bloß im Brustbild, als wolle er sich selbst und den Beschauer zu einer ausschließlichen Auffassung des Charakters und Ausdrucks im menschlichen Kopfe zwingen. Ein Vorläufer Lionardos in diesen Studien, sucht er, wie dieser, zu gleicher Zeit neue technische Malverfahren und wendet in dem Berliner Bilde zum ersten Male, den Reiz der Farbe zu Gunsten strenger Formenbildung aufgebend, Leimfarben auf Leinwand an.

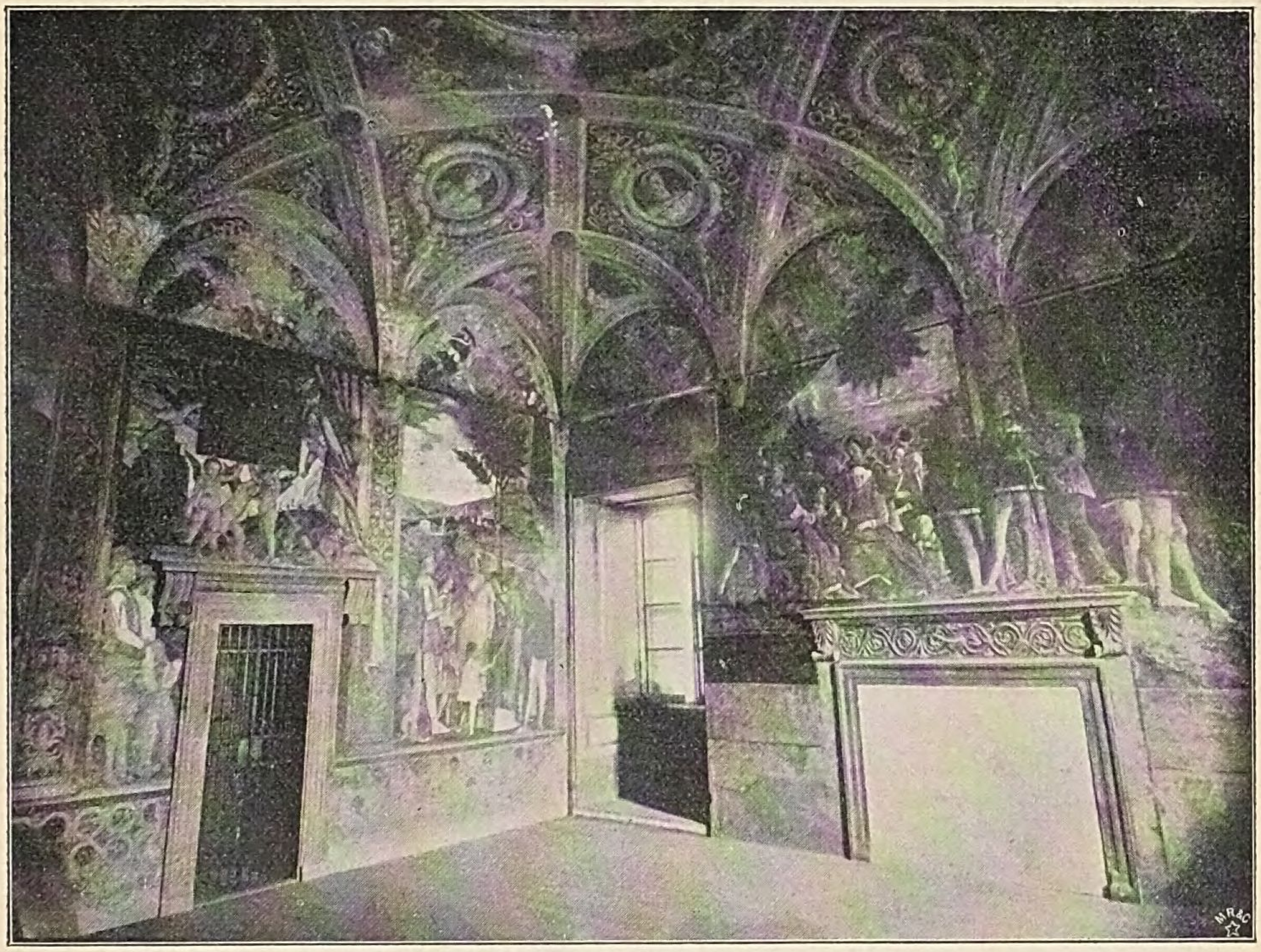


Abb. 43. Die Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua.

Endlich entsteht jenes bezaubernde Kleinod der Tribuna in Florenz: das Flügelaltärchen mit der „Anbetung der heiligen drei Könige in der Mitte,“ der „Darstellung im Tempel“ und der „Himmelfahrt Christi“ auf den Flügeln (Abb. 34—38). Dieselbe Hand, welche soeben mit starkem, breitem Pinselzuge die Gestalten der Eremitanikapelle und die Heiligen von San Zeno hingesetzt hatte, hat in diesen entzückend zarten Bildchen gezeigt, daß sie mit gleicher Meisterschaft in miniaturhafter Weise zu malen verstand. Der Italiener konnte den Wettkampf mit den flandrischen Zeitgenossen aufnehmen. Hat er Werke des großen Feinmalers Rogier van der Weyden, welcher sich 1449 in Ferrara aufgehalten hat, gesehen, oder folgte er dem Wunsche eines Auftraggebers, welcher für seine Hauskapelle ein Altarwerk von der Feinheit der nordischen Bilder erhalten wollte? Helle, bunte Farben, zierlich mit Gold gehöht, strahlen heiteren Glanz aus, wie durch Zauber, nicht von Menschenhänden geschaffen, steigt leicht von lieblichen Ornamenten umsponnen, die Architektur empor, — dieser festliche Zug der drei Könige, welche Mutter und Kind, von Seraphim umflattert, in der Felshöhle finden und verehren, kommt aus dem Märchenmorgenlande, dieser von einem Pagen aus edelstem Geblüt bediente Priester, dem die demütig hoheitsvolle Maria, von schlanken vornehmen Frauen gefolgt, ihr Kind darbringt, hat seine Heimat in der

weltentrückten Gralsburg — wie sollte man in solchem Reich der Wunder nicht auch mit den staunenden Aposteln das Wunder der Weltentrückung des Weltüberwinders für wahr und wirklich halten, so irdisch schwer auch dieser von festgefügten Dünsten getragene Körper inmitten der leichten am blauen Himmel ziehenden Wolken erscheint? — Welcher Reichtum der Phantasie, der sich in der Fülle der Motive ausspricht, welcher Adel, welche Zartheit der Empfindung in jeder der Bewegungen, welche Größe der Formensprache in so engem Raume! Träumereien eines selbst im Traum Alles deutlich gewahrenden Genies!

Der Altar soll aus dem Besitze der Gonzagas stammen. Sein Stil, wie die technischen Eigentümlichkeiten eines unvollendeten Stiches, in welchem Mantegna die Madonna der „Anbetung" mit dem ältesten Könige und Joseph reproduzierte (B. 9, Abb. 39), deuten darauf hin, daß das Werk noch in Padua entstanden ist. War es das Bild, welches er als erstes noch in Padua für Lodovico ausgeführt hat? Dann begreift man wohl, daß der Markgraf mit fiebrischer Ungeduld auf die Übersiedelung des Mannes wartete, der in seinen Gemälden die Welt neu zu erschaffen schien. Von dessen Händen die Wände in den fürstlichen Schlössern ausmalen zu lassen — kein Kaiser, kein König konnte sich eines solchen Glückes rühmen! Denn unter den lebenden Malern war dieser junge Meister, welcher mit dem Gewaltigsten der Bildhauer, Donatello, wetteiferte, der Größte!

* * *

Der Fürst, in dessen Dienste Mantegna im Jahre 1460 definitiv eingetreten ist, war einer der edelsten Schutzherren wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen. Als er 1444 seinem Vater Giovanni Francesco in der Regierung folgte, durfte er die von diesem gepflegte Kulturarbeit als sein Erbe übernehmen. Von dem durch Tugend wie durch Wissen gleich ausgezeichneten Humanisten Vittorino da Feltre zu hohen Idealen erzogen, an dem Aufschwung der Studien der Universität teilnehmend, in früher Beziehung zu großen Künstlern, wie Vittore Pisanello, welcher die Porträtmedaillen seines Vaters, seiner Schwester Cecilia und Lodovicos eigenes Bildnis gefertigt hat, und dem Schöpfer der Renaissancearchitektur Brunellesco, dessen vorübergehender Aufenthalt in Mantua bezeugt ist, hat der Marchese Lodovico eine der Aufgaben seines Lebens darin erkannt, Mantua durch die Thätigkeit von Gelehrten und Künstlern zu einem Hauptsitz der Renaissancebildung zu machen. Seine Gemahlin Barbara von Hohenzollern, Tochter des Markgrafen Johann von Brandenburg, welche bereits zehnjährig 1433 an den Hof der Gonzagas gekommen war und gleichfalls Vittorinos Unterricht genossen hatte, eine Frau von starkem Charakter, bedeutendem Geiste und warmem Familiensinn, vereinigte ihre Thatkraft und Intelligenz mit der seinigen, der Herrschaft der Familie in den Prinzipien sittlicher und geistiger Kraft eine feste Begründung und Berechtigung zu geben. In diesem Sinne wurden die Söhne: Federigo, der Nachfolger, Giovanni Francesco, Francesco, welcher den Kardinalshut empfing und ein leidenschaftlicher Sammler von Medaillen, Bronzen und geschnittenen Steinen war, und Lodovico, welcher im Palazzo Gazzuolo ein Kabinett von Antiken und Gipsabgüssen anlegte, erzogen. So brachte für Mantegna die Übersiedelung aus der Stadt der Gelehrten an den markgräflichen Hof nicht eine Veränderung in der Sphäre geistiger Interessen, sondern nur in den äußeren Lebensverhältnissen mit sich. Als ein Vorgänger seiner künstlerischen Bestrebungen war schon im Jahre 1450 Donatello vorübergehend nach Mantua berufen worden. In demselben Jahre hat Luca Fancelli seine Thätigkeit dort begonnen. Ungefähr zu gleicher Zeit wie Andrea aber erschien der geistvolle Florentiner Künstler-Gelehrte Leone Battista Alberti, nach dessen wundervollem, ganz den Geist der Antike atmendem Entwurf die Kirche S. Andrea, welche wir noch heute als eine der höchsten Leistungen der Renaissancearchitektur bewundern, gebaut wurde.

Die frühen Jahre von Mantegnas Aufenthalt in Mantua sind in vollständiges Dunkel gehüllt. Die einzige uns erhaltene Notiz aus 1461 deutet darauf hin, daß er ein Anwesen in Padua noch aufrecht erhielt. Die erste Nachricht von seinen Beziehungen zu Lodovico ist in einem Briefe vom 15. Mai 1463 gegeben, in welchem er ein täglicher Gast am Hofe desselben genannt

wird. Die Aufträge, die er damals auszuführen hatte, bezogen sich auf die malerische Ausschmückung des Lustschlosses Goito in der Nähe von Mantua. Lodovico schreibt am 25. Oktober des Jahres an seinen Verwalter daselbst: „Wenn Andrea Mantegna noch nicht hinausgekommen ist, obgleich wir nicht glauben können, daß es so lange her ist, bei Gott! so drängt ihn, daß er gehe. Wir sind sicher, daß es aus bösem Willen geschieht, denn beauftragt, an einen Ort zu gehen, der von solcher Wichtigkeit und uns so teuer ist, hätte er nicht so lange wegbleiben sollen.“ Die Reizbarkeit, die sich in diesen Zeilen ausspricht, weist darauf hin, daß es zwischen dem Fürsten und dem heftig impulsiven Maler schon zu mancherlei Konflikten gekommen ist, aber in diesem Falle scheint Andreas Schuld nicht groß gewesen zu sein,

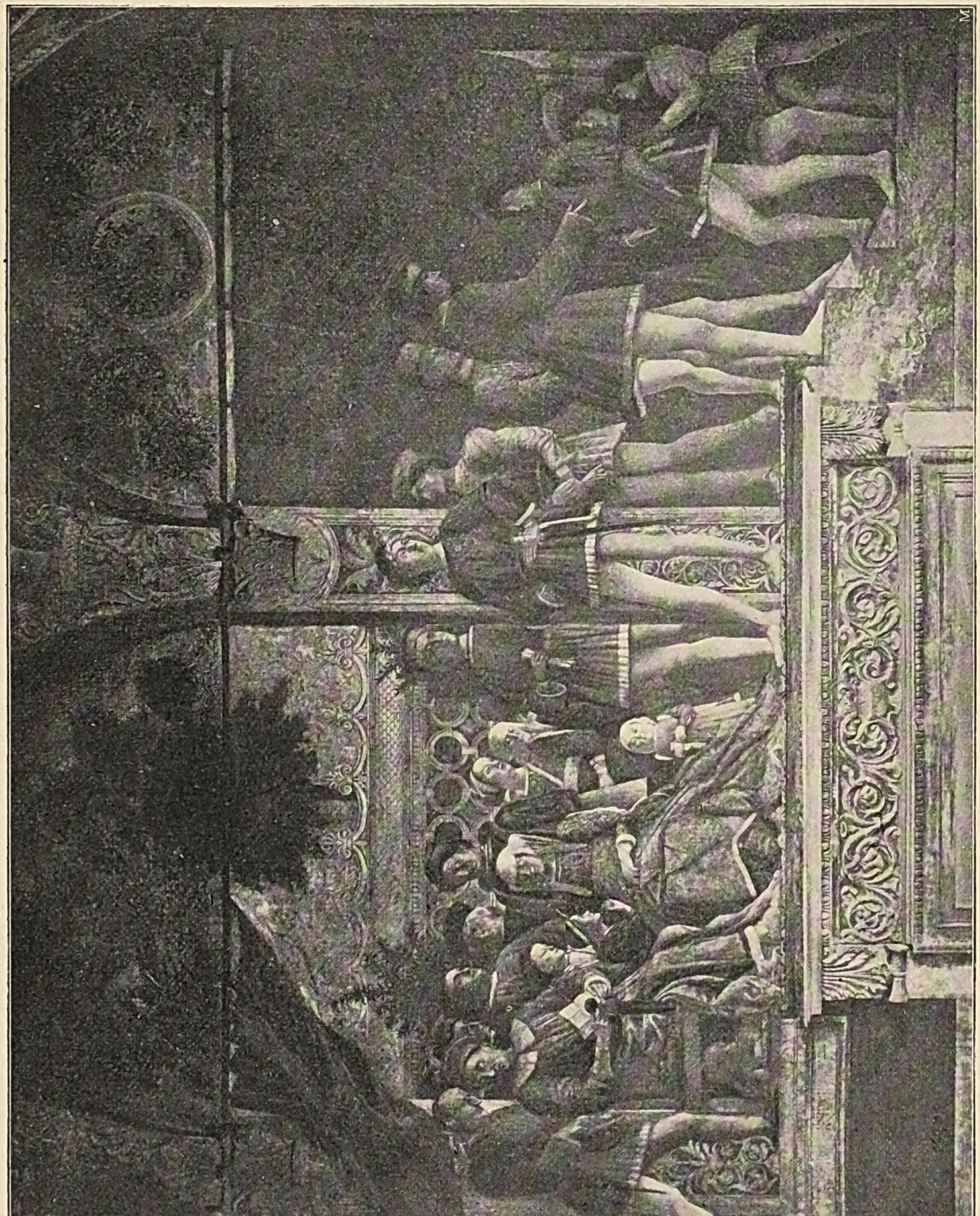


Abb. 44. Lodovico Gonzaga und sein Hofstaat. Wandgemälde in der Camera degli Sposi des Castello di Corte zu Mantua.



Abb. 45. Lodovico II. Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

denn, wie er am 23. Dezember meldet, hat er seit vier Monaten seine Provision nicht ausgezahlt erhalten. Der Marchese erkennt die Berechtigung der Klage an und antwortet umgehend: „Unser Geliebter! Wir haben Deinen Brief erhalten — Du hast ganz recht, noch heute senden wir Dir durch gegenwärtigen Boten dreißig Dukaten, mit denen Du einige Tage wirst durchkommen können, bis die Dinge besser geordnet sind. Dann werden wir in richtiger Form für den Gehalt sorgen.“ Noch am 26. April ist er in Goito thätig, doch sind seine Arbeiten hier, von denen leider keine Spur mehr erhalten ist, der Vollendung nahe, wie aus den folgenden an Lodovico gerichteteten Zeilen hervorgeht:

„Ich benachrichtige Eure erlauchte Herrlichkeit, daß binnen wenigen Tagen ich Nichts mehr zu thun haben werde. Es scheint mir noch nicht gut, die Tafeln zu firnissen, weil ihr Rahmen noch nicht vergoldet ist, auch habe ich nicht alles dazu Nötige hier, aber sollte es Eure Excellenz wünschen, so wird binnen wenigen Tagen ein Ende damit gemacht, aber nach meiner Ansicht sind es die letzten Gemälde, welche in der kleinen Kapelle angebracht sein wollen. Nichtsdestoweniger bin ich bereit zu gehorchen.“

Kurze Zeit vorher (am 7. März 1464) hatte er Zeichnungen für den Schmuck von vier Wänden in einem Raume eines anderen Lustschlosses, Cavriana, eingesandt. Ein Meister Samuele führte dieselben aus. Dann schweigen die Dokumente wieder bis zum Jahre 1466.

Die einzigen erhaltenen Gemälde, die man sich veranlaßt sehen mag, in die ersten Mantuaner Zeiten zu verlegen, sind zwei Heiligenbilder, welche in der Feinheit der Ausführung und den kleinen Verhältnissen an den Altar der Uffizien, in dem Stil der Gestalten an das Gemälde in Verona erinnern. Das eine, inmitten aller der Meisterwerke der Akademie in Venedig einen Ehrenplatz einnehmend, stellt in einer steinernen Thüröffnung, durch welche man auf den uns schon aus anderen Bildern bekannten Hügel mit der Stadt hinausschaut, den Ritter Georg dar, wie er in voller mittelalterlicher Rüstung mit zersplitterter Lanze vor dem toten Drachen steht (Abb. 40). Ein Seitenstück zu Donatellos Drachentöter von Or San Michele in Florenz, ist diese von allem Zauber der Jugend verklärte Gestalt das Ideal kindlich unbewußten Heldentumes. Brachte Donatello in seinem Georg die auf die That gespannte Kraft zum Ausdruck, so fand Mantegna in dem Gegensatze zwischen gewaltsam physischer Bethätigung und zartem, der Wirklichkeit entrückendem Sinnen das Motiv künstlerischer Wirkung. Dieselbe märchenhafte, träumerische Stimmung, welche die „Darstellung im Tempel“ in Florenz hervorbrachte, umspielt das lockige Haupt des Knaben, der, einem Siegfried gleich,



Abb. 46. Barbara von Brandenburg.
Detail aus dem Wandgemälde der Camera degli Sposi.

durch die That zum Mann geworden, die Welt verändert sieht und kommender Offenbarungen ihrer Geheimnisse wartet.

Dem anderen jungen christlichen Helden, dem heiligen Sebastian, der auf der zweiten, in der Wiener Gemäldegalerie befindlichen Tafel dargestellt ist, wird That, Erkenntnis und Leiden Eines (Abb. 41). Die äußere Macht des Heidentumes, dessen innere Kraft und Kultur bereits zersplittert und verfallen ist gleich jenen den Märtyrer umgebenden Werken antiker Kunst, vermochte seinen starken Körper dem Tode zu überliefern, aber selbst in dem brechenden Blicke leuchtet der Sieg christlicher Glaubenskraft, das Bekenntnis, daß nur im menschlichen Leiden und in der göttlichen Liebe das Geheimnis des Lebens sich enthülle. — Wie rätselhaft wirkt auf solchem Bilde die in griechischer Sprache und in griechischen Lettern verzeichnete Inschrift: „Das Werk des Andrea!" Gleich, als ob ein griechischer Künstler in den längst vergangenen Zeiten der sich erhebenden Herrschaft des Christentums als ein Christ sich durch diese Schöpfung bekenne. Und doch ist dieselbe, wie alle anderen des unbegreiflichen Mannes, vielmehr das von einer christlichen Seele abgelegte Bekenntnis des Glaubens an das antike Schönheitsideal! —

Anfang Juli 1466 taucht Mantegna in Florenz auf. Ein dort lebender Agent Lodovicos: Giovanni Aldobrandini, teilt am fünften des Monats dem Marchese mit, der Künstler habe ihm die Briefe überbracht, „und ich habe einsehen gelernt, daß Andrea nicht allein in der Malerei, sondern auch in vielen anderen Dingen vollendeten Geist und schärfsten Blick besitzt." Näheres über diesen Aufenthalt erfahren wir nicht. War es das erste Mal, daß der Meister die Heimat des großen Stiles aufsuchte, die Kirchen und Paläste Brunellescos, die Statuen und Reliefs Donatellos im Dom, am Campanile, an Or San Michele und in S. Lorenzo, die Fresken Masaccios in der Brancaccikapelle erblickte? Die Generation der großen führenden Geister war bis auf Paolo Uccello und Luca della Robbia dahin gegangen, ihr Freund und Beschützer Cosimo Medici lebte nur noch in der Erinnerung, aber die künstlerische Thätigkeit war nicht erstorben, und schon zeigte der für seinen kränklichen Vater Piero eintretende Lorenzo Medici, was Italien von ihm als Politiker, Dichter, Philosoph und Liebhaber der Künste zu erwarten hatte. Die Meister, welche die erste Stelle in dem Kunstleben der Stadt einnahmen und mit denen Mantegna wahrscheinlich in persönlichen Verkehr getreten ist, waren der bejahrte Fra Filippo Lippi, derselbe, welcher dreißig Jahre früher in Padua gemalt hatte, Paolo Uccello, dem er als Perspektiviker so viel verdankte, Alessio Baldovinetti, welcher in seinen Bildern interessante farbentechnische

Versuche anstellte, Benozzo Gozzoli, dessen heiter erzählende Wandbilder im Palazzo Medici auf Andrea wohl einen ergötzlichen, aber künstlerisch nicht befriedigenden Eindruck gemacht haben werden, Luca della Robbia, in dessen holdseligen Terrakottareliefs der Paduaner die von ihm selbst so geliebten Fruchtkränze wiederfand, die beiden Bronzebildner Antonio Pollajuolo und Antonio Verrocchio, welche, Andrea etwa gleichaltrig, damals vorzugsweise als Goldschmiede thätig, noch keine größere monumentale Schöpfung aufzuweisen hatten, die Marmorbildhauer Bernardo und Antonio Rossellino, welche die Strenge des Donatelloschen Stiles in Anmut zu wandeln bemüht waren. Sollte man sich in der Annahme irren, daß Mantegna, so viele Teilnahme er den verschiedenartigen Bestrebungen entgegenbringen konnte, wichtige Anregungen von diesen Künstlern nicht gewinnen konnte, da er sich ihnen allen überlegen fühlen mußte, und daß er einzig in den Werken der Größten, Brunellesco, Masaccio und Donatello eine sein Genie befriedigende Gefühls- und Formenwelt fand? Wir dürfen vielmehr annehmen, daß jene Florentiner, wenigstens die Jüngeren unter ihnen, voller Bewunderung zu dem Norditaliener, dessen Ruhm schon lange zu ihnen gedrungen war, aufschauten und von seiner Kunst sich inspirieren ließen. Damals zuerst vielleicht lernte Antonio Pollajuolo die Kupferstiche Andreas kennen, deren Technik und Stil er später in den seinigen nachgeahmt hat. Ein neunzehnjähriger Jüngling wird Sandro Botticelli, dessen dichterische Phantasie dereinst, mit derjenigen Mantegnas wetteifernd, antike Sagen neubeleben sollte, die Gelegenheit gesucht haben, dem fremden Meister zu begegnen. Und, wer weiß? hat zu diesem in glühender Begeisterung das große Auge eines Knaben aufgeschaut, dem es bestimmt war, Andrea und alle anderen hinter sich lassend, die italienische Kunst ihrer höchsten Vollendung zuzuführen: Lionardo da Vinci!

Von größerem Interesse als der Verkehr mit Künstlern wird für Mantegna die Berührung mit den berühmten Humanisten der Stadt, mit dem Kreise geistvoller Gelehrten und Dichter, welche die Platonische Akademie bildeten, gewesen sein. Er, der gelehrte Freund der Gelehrten, welcher mit seiner Kunst für die Verherrlichung des Altertums eintrat, konnte der ehrenvollen Aufnahme durch Männer, wie Marsilio Ficino, Christoforo Landino, Angelo Poliziano sicher sein, selbst wenn der aus Padua her ihm bekannte Leone Battista Alberti die Bekanntschaft nicht vermittelte. Ein künstlerisches Zeugnis für die schnell gewonnene Beziehung zu den geistigen Beratern des Mediceischen Hauses ist uns erhalten: ein Gemälde, welches er für den ehrwürdigen, in Philosophie wie Theologie gleich be-



Abb. 47. Federigo Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

wanderten Abt der Badia von Fiesole, Matteo Bosso, ausgeführt hat. Er hatte denselben, wie es scheint, schon früher kennen gelernt und damals sein Bildnis gemacht. Jetzt malte er für ihn eine von Seraphimköpfen umgebene, in halber Figur dargestellte Madonna, welche den sie umhalsenden, leise in den Sphärengesang einstimmenden Christusknaben an sich drückt — eine Variation der Gestalten auf dem Altarwerke in Verona, welche in dem Kopfe der Jungfrau eine Hinwendung zu einer weicheren Formenbildung und einem zarteren, innigeren Ausdrucke zeigt. Das Bild befindet sich jetzt in der Brera zu Mailand (Abb. 42).

Gegen Ende des Jahres 1466 war der Meister wieder nach Mantua zurückgekehrt, denn am 11. Dezember wendete er sich mit folgendem Schreiben an den Marchese:

„Mein erlauchtester Herr, wenn es Eurer Excellenz genehm wäre, würde ich gern ein kleines Ding von einem Häuschen oberhalb meiner Wohnung machen, und da ich keine Möglichkeit habe, es zu machen außer in langer Zeit ohne Begünstigung von Eurer Erlauchten Herrlichkeit, wende ich mich an dieselbe, als meinen Herrn und unermüdlichen Wohlthäter, auf den ich die größte Hoffnung setze. Die Gunst ist diese, ob Eure Herrlichkeit mir 100 Dukaten leihen könnte, damit ich diesen Winter Steine und Kalk und andere für die Arbeit nötigen Dinge ein wenig vorbereiten könne. Welche 100 Dukaten ich Eurer Excellenz in der Weise zurückerstatten würde, daß mir E. H. bei Albertino von Pavia von meiner Provision monatlich drei oder vier Dukaten zurückbehalten lasse, bis ich die Schuld getilgt. Und wenn Eure Excellenz mir dies gewährt, wird mir neben allen den anderen größten Wohlthaten diese nicht weniger groß erscheinen, in Anbetracht des großen Verlangens, welches ich trage, dieses Häuschen oder einen Teil desselben zu machen, was in wenigen Tagen geschehen könnte, wenn ich nur das Material habe. Ich empfehle mich E. H. unendlich.

Eurer erl. H. Diener
Andrea Mantegna."

Es ist wohl anzunehmen, daß Lodovico die rührende Bitte erfüllt hat, und Andrea wird während des Winters sein Haus, das in der Via Pradella lag, vergrößert haben. Im nächsten Sommer 1467 ist er wieder unterwegs. Ein größerer Auftrag für ein Gemälde im Camposanto hat ihn nach Pisa geführt. Vielleicht wollte man von ihm jene Scenen aus dem Alten Testament malen lassen, welche dann, als er die große Aufgabe ablehnen mußte, Benozzo Gozzoli vom Jahre 1469—1485 in zahlreichen Wandgemälden geschildert hat. Von seinem



Abb. 48. Giovanni Francesco Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.



Abb. 49. Porträt eines vornehmen Mannes.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

„Mein sehr erlauchtester Herr und Vater!

Meine Ankunft in Bologna wird, glaube ich, am 5. oder 6. August stattfinden: ich denke dort nicht länger als zwei Tage zu bleiben und dann ins Bad zu gehen, wohin ich, um eine Zerstreuung und Unterhaltung als Abwehr des Schlafes, wie es dort notwendig ist, zu haben, Eure Herrlichkeit bitte, Andrea Mantegna und Malagiste kommen zu lassen, damit sie beständig um mich sind. Mit Andrea werde ich mich vergnügen, indem ich ihm meine Kameen und Bronzeköpfe und andere schöne antike Dinge zeige: worüber wir dann gemeinsam Studien anstellen und konferieren werden. Malagiste aber wird mir mit seinem Gesang und Spiel Freude bereiten. Auf diese Weise wird es mir leichter sein, mich des Schlafes zu enthalten."

Aufenthalte in Pisa ist nur das eine bekannt, daß man ihn am 3. Juli durch ein offizielles Festessen geehrt hat.

Bloß kurze Notizen unterrichten uns über die Thätigkeit im Dienste der Gonzagas während der folgenden Jahre. Ein Brief, den er im Juni 1468 an Lodovico richtet, spricht von seiner Sehnsucht, diesen zu sehen, und von einem angefangenen, nicht näher zu bestimmenden Bilde, welches die „Geschichte des Buches" behandelt. Ein Jahr später bittet der Marchese ihn, einen indischen Hahn und eine Henne zu zeichnen, deren Bildnisse in einen Gobelin gewoben werden sollen. 1471 sind zwei Porträts entstanden, welche ein Maler von Mailand, Zanetto, am 2. August zu sehen wünscht. In dem folgenden Jahre hat er im Juli einige Wochen bei Bologna zugebracht. Der Kardinal Francesco Gonzaga, der sich vorübergehend dort aufhalten wollte, hatte sich den Besuch des Künstlers in folgenden an Lodovico gerichteten Zeilen von Foligno aus erbeten.

Ein Sommerferienwunsch, dessen Erfüllung dem Kardinal vermutlich mehr Vergnügen gewährt hat, als Mantegna, so groß auch des Letzteren Interesse an antiken Anticaglien sein mochte. Hatte doch der Künstler wohl in jener Zeit schon die Ausmalung der Camera degli Sposi im alten Schlosse der Gonzagas begonnen.

* * *

In dem ganzen, an verlassenen Fürstensitzen so reichen Italien gibt es kaum einen, welcher auf den Besucher heute einen öderen Eindruck verfallener Größe und erstorbenen Lebens hervorbringt, wie das Kastell von Mantua. Ein großer Komplex von äußerlich kunstlosen Baulichkeiten, welche durch unbelebte Höfe und Korridore verbunden sind, lagert es schwerfällig an der trüben, lagunenartig sich ausbreitenden Wasserfläche des Mincio. Zahllose Säle, Zimmer, Kabinette, Durchgänge, des Wandschmuckes und der Ausstattung fast ganz beraubt, nur hier

und da mit den unerfreulichen Fresken der Schüler Giulio Romanos, mit einzelnen reichen Stukkaturdecken und intarsierten Holzthüren versehen, versetzen den durch sie Hinschreitenden, dessen Blick bald teilnahmslos an ihnen hingleitet, in eine halb traurige, halb gelangweilte Stimmung. Vergebens bemüht sich die Phantasie, mit allen den einst weltberühmten Gobelins, die aus ihren Rahmen nach Wien gebracht worden sind, die nackten Wände wieder zu überziehen, vergeblich die Flächen mit den antik historischen und mythologischen Fresken Mantegnas und Giulio Romanos, den Tafelbildern Raffaels, Tizians, Correggios, Rubens und so vieler Anderer, welche mit ihrer großen Kunst das Leben der Gonzagas umgeben haben, zu beleben — nur in wenigen Räumen, aber in diesen auch mit seltener Macht und Beredsamkeit umfängt der Geist vergangener glorreicher Zeit das Fühlen und Denken: einmal in jenem Festgemache Lodovicos, der Camera degli Sposi, und dann in den kleinen Wohngemächern der Isabella Gonzaga.

Hinter nüchternen, mit Aktenschränken gefüllten Sälen in einer Ecke des Castello di Corte versteckt, empfängt uns das von Mantegna ausgemalte Zimmer wie eine phantasmagorische Erscheinung (Abb. 43). Es gebraucht längere Zeit, ehe man sich von dem schwer zu beschreibenden Gefühl, welches, halb Erstaunen, halb Schrecken, durch den plötzlichen Anblick der Gemälde hervorgerufen wird, befreit und die Ruhe der Betrachtung gewinnt. Wie durch ein Zauberwort in momentaner Bewegung erstarrt, umgibt uns in großen Porträts die Familie und die Hofgesellschaft Lodovico Gonzagas. Das sind nicht gemalte Scheingebilde, sondern wirkliche, in Versteinerung fortlebende Wesen. Man sucht nach dem Worte, das den Bann löst, qualvoll und beängstigt durch die Regungslosigkeit und das Schweigen, aber es findet sich nicht. In schwerer Körperlichkeit, steif in starrer Tracht sich bewegend, steht Gestalt neben Gestalt in ganzer Figur sichtbar, in unmittelbarster Nähe gesehen, zum Greifen wirklich, von unfehlbarer Meisterhand mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit wie für alle Ewigkeit hingestellt. Eine kraft- und ausdrucksvolle scharf geschnittene Physiognomie nach der anderen fesselt das Auge und den Geist, als stünde ihr ganzes Schicksal und Leben in den Zügen mit deutlichen Lettern geschrieben, jede Figur eine in sich abgeschlossene Welt, deren Willen unbeeinflußt und unbeugbar von äußeren Einwirkungen, nur nach eigenen eingeborenen Gesetzen sich bethätigt. Aus tiefer Versenkung in schauendem innerlichen Erleben einer menschlichen Kultur und Gesellschaft, deren Sein und Wesen durch kein anderes Kunstwerk mit solcher Unmittelbarkeit verständlich gemacht wird, wie durch diese Gemälde, erhebt sich allmählich erst der



Abb. 50. Rodolfo Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

Geist zur wachsenden Erkenntnis der Größe und Kühnheit des Genies, welches alle diese mächtigen Persönlichkeiten mit seinem künstlerischen Willen beherrschte, und das von der erhabenen Macht der Kunst ergriffene Gefühl gewahrt an Stelle aller der Individualitäten nur noch den Einen: Andrea Mantegna, wie er als Schöpfer sie aus dem Nichts hervorruft!

An zwei Wänden des quadratischen Raumes, welcher von einem über zwölf Stichkappen sich erhebenden, mit Dekorationsmalereien geschmückten Gewölbe bedeckt ist, hat Andrea die Porträtgruppen angeordnet, indem er zwei Hauptmotive für die gesellschaftliche Vereinigung den Darstellungen zu Grunde legte (Abb. 44—56). Er schildert das eine Mal an der mit dem Kamin versehenen Wand eine Sitzung des Marchese inmitten seiner Familie und seines Hofstaates in einer offenen Halle des Palastes, das andere Mal an der Thürwand den Auszug zur Jagd. Durch die Wahl dieser zwei Momente gewann er die Möglichkeit einer vollständigen Verschiedenartigkeit in Gruppenbildung, Charakteristik, Kostümen und im Hintergrunde.

Die häusliche Scene (Abb. 44) zeigt den Markgrafen, in ein langes Gewand und hohe Mütze gekleidet, in einem Lehnstuhl sitzend, wie er soeben von einem Diener ein Schreiben empfangen hat, über welches er sich nähere Auskunft erbittet (Abb. 45). Neben dem Fürsten, dessen Züge den an ihm gerühmten „milden Sinn und die hohe Gerechtigkeitsliebe“ verraten, sitzt in brokatnem Kleide und weißem Kopftuch, aufmerksam den Vorgang verfolgend, seine Gemahlin Barbara von Brandenburg, eine ältere Frau von nicht schönem, aber klugem und festem Aussehen (Abb. 46). Ihre Enkelin, eine Tochter Federigos, schmiegt sich an sie an, auf ihrer anderen Seite steht in steifer Positur eine Zwergin. Hinter dem fürstlichen Paare erkennt man den ältesten Sohn desselben, Federigo (Abb. 47), welcher seinem jüngsten Bruder, dem schon im Knabenalter zum apostolischen Protonotarius ernannten Lodovico, die Hände auf die Schulter legt. Der in Barbaras Rücken stehende Mann dürfte ihr Drittgeborener: Giovanni Francesco sein (Abb. 48). Zwei Herren vom Hofstaat gesellen sich der Gruppe. Weiter rechts tritt, von einer Alten gefolgt, eine junge Frau in brokatnem Gewande hinzu, vermutlich Federigos Gemahlin, Margarete von Bayern. Sie wendet den Blick nach dem Vorraum zu, wo eben ein Hofherr an der Treppe einen vornehmen jungen Gast empfängt. Den vierten Sohn, Rudolf, wird man in dem lässig sich umschauenden, zwischen zwei Höflingen (Abb. 49) vor dem Pilaster stehenden Jüngling (Abb. 50) zu erkennen haben.

Man hat in diesem Bilde ein historisches Ereignis verewigt sehen wollen: die Heimkehr des für einige Zeit vom Vaterhause verbannten Federigo. Die alten Historiker von Mantua erzählen davon, daß der Marchese seinen Sohn fortgesandt habe, weil dieser aus heißer Liebe ein bürgerliches Mädchen heiraten wollte. Mag es mit dieser Geschichte sich wie immer verhalten: zur Zeit, als Mantegna die Fresken entwarf, war Federigo schon seit Jahren verheiratet. Nicht eine Historie, sondern ein großartiges Porträtbild ward hier geschaffen, und als solches ist es von einer ganz besonderen kunstgeschichtlichen Bedeutung. Gedanke und Gestaltung sind ganz neu: wohl hatte Benozzo Gozzoli, vorhergehende Versuche ähnlicher Art überbietend, in seinem Zug der heiligen drei Könige in der Kapelle des Medicipalastes den Reitern und ihrem Gefolge die Porträtzüge der Medicis und ihrer Freunde verliehen, aber von einer derartigen Einführung des Bildnisses in legendarische Darstellung zu dem absoluten Porträtgruppenbild Mantegnas war noch ein großer Schritt. Unter den vielen künstlerischen Thaten des Meisters ist diese Schöpfung eine der kühnsten, die erste großartige Gestaltung eines erst viel später in der niederländischen Kunst zu einer bestimmten Kompositionsgattung werdenden künstlerischen Vorwurfes. Nur für einen kurzen Augenblick ist es den Gedanken erlaubt, sich in den Norden zu verlieren und dort in den Festräumen der Gilden die von freudig ausgelassenen Bürgerfesten widerhallenden Schützenstücke des Franz Hals, den vom Lichte zu einer Vision verzauberten Auszug der „Nachtwache“ Rembrandts zu suchen — eine andere Zeit, ein anderes Volk, ein andere Kunst! Aber die Idee der Darstellung die gleiche, und der Genius Wunder hervorbringend dort wie hier! —

Als Mantegna an die Ausmalung der

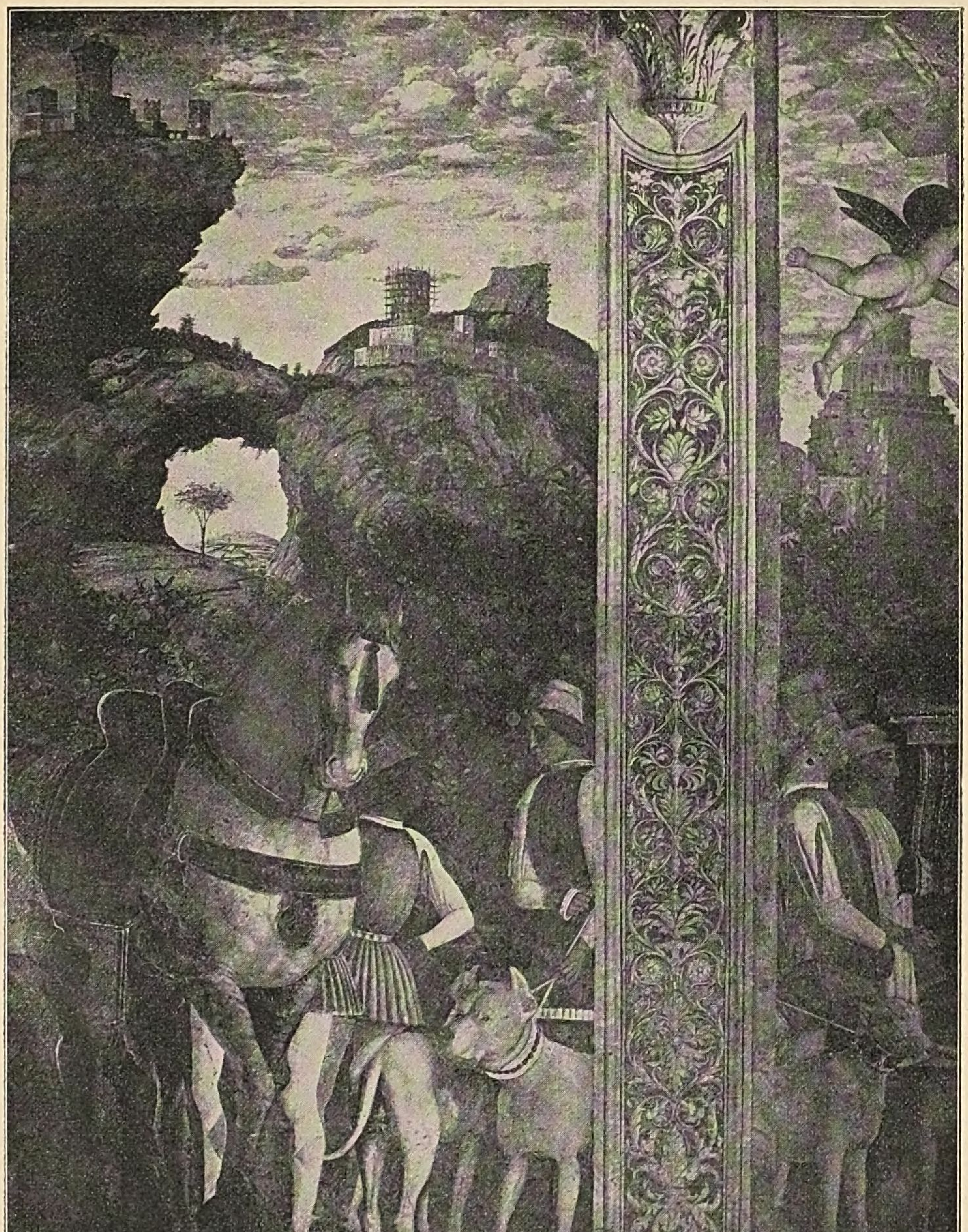


Abb. 51. Der Jagdzug des Lodovico Gonzaga.
Wandgemälde in der Camera degli Sposi des Castello di Corte zu Mantua.

zweiten Wand ging, sah er sich durch die Thüre zu einer Einteilung derselben in drei Felder veranlaßt (Abb. 51, 52). Lodovico

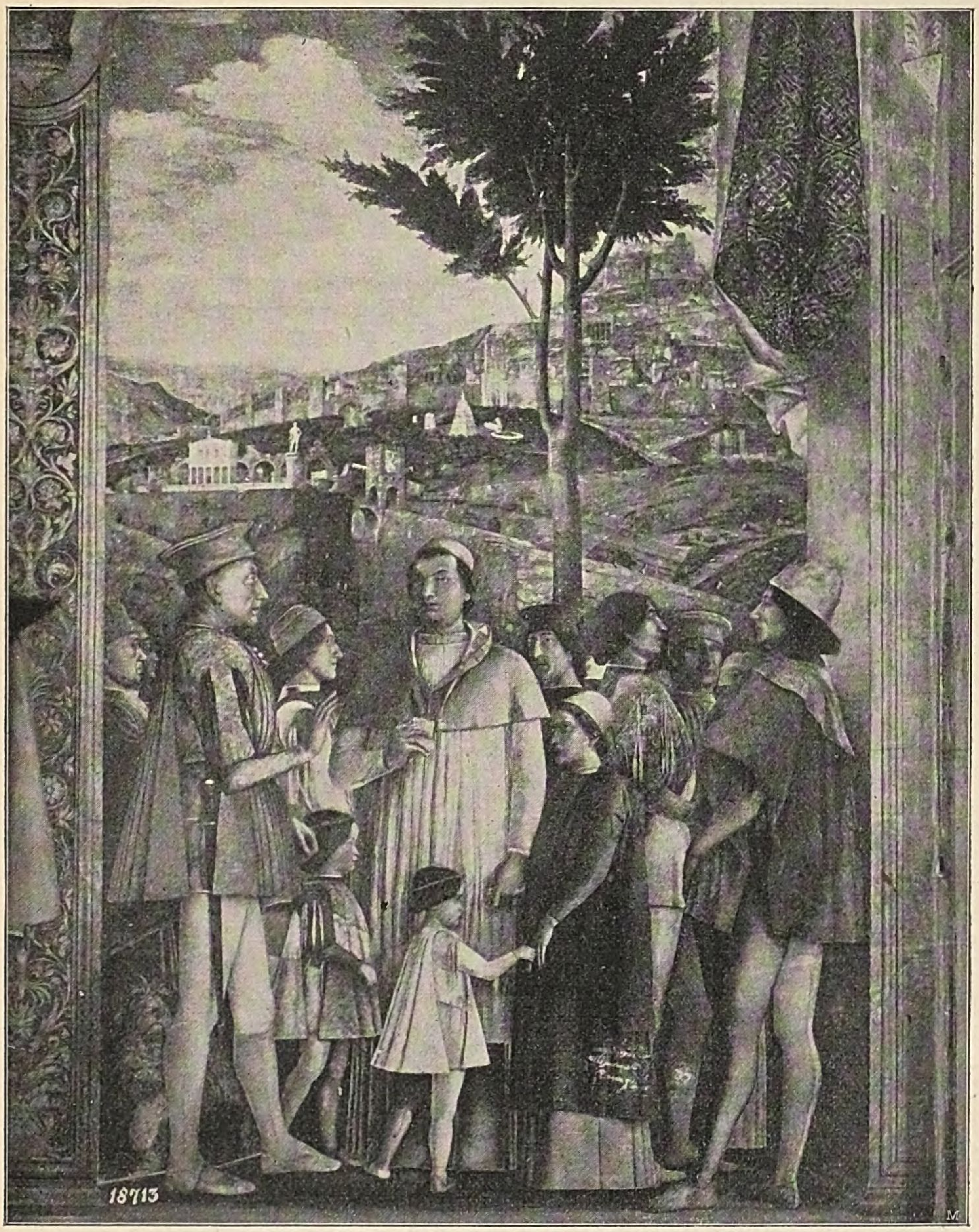


Abb. 52. Begegnung des Marchese Lodovico II. Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga. In der Camera degli Sposi des Castello zu Mantua.

ist aus den Mauern der Stadt hinausgeritten, um seinen Sohn, den Kardinal Francesco, zu empfangen. Soeben ist er abgestiegen, zwei Knappen halten das mächtige, ungeduldig mit dem Fuße scharrende Pferd, andere die Meute seiner Lieblingshunde, während er, in kurzem Mantel, das Schwert zur Seite und Sporen an den Füßen, mit Francesco spricht (Abb. 53). Seine zwei Enkel, der achtjährige Francesco, der spätere Markgraf von Mantua, leicht



Abb. 53. Lodovico II. Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

erkenntlich an der charakteristischen, unschön vorgewölbten Stirne, und Sismondo, der zukünftige Kardinal, in starr abstehende Mäntelchen, wie der Großvater, gekleidet, haben ihn begleitet. Der kleinere sucht in echt kindlicher Verlegenheit Schutz bei dem freundlichen Onkel Protonotarius Lodovico, den Francesco an der Hand hält. Links von diesem steht Rudolf, rechts warten zwei vornehme Gestalten, wohl Verwandte Lodovicos und ein älterer Mann die Beendigung des Gespräches ab (Abb. 54, 55). Die Hauptperson der Gruppe ist der Kardinal, welcher in seiner äußeren Erscheinung mehr der Mutter, als dem Vater nachgeschlagen ist und in seinen üppigen, fleischigen Gesichtszügen die Neigung zu sinnlichem Lebens- und Kunstgenuß nur zu deutlich verrät (Abb. 56). Ist er gerade aus den Bädern bei Bologna zurückgekehrt, wo Musik und bildende Kunst ihm den Schlaf hatten vertreiben müssen, oder nimmt er von seinem Vater Abschied nach Beendigung der Feste vom Jahre 1472, während welcher Angelo Poliziano die in drei Tagen für ihn geschriebene Fabel des Orpheus im Schlosse der Gonzaga hatte aufführen lassen? Eine Tradition bezeichnet den ersten Kopf, welcher hinter seiner linken Schulter sichtbar wird (Abb. 54), als Bildnis Mantegnas, aber, obgleich es denkbar, ja wahrscheinlich ist, daß sich der Künstler selbst im Gefolge der Fürsten dargestellt hat, so sind die Züge jenes Mannes von denen der uns erhaltenen Büste Andreas zu verschieden, als daß jene Behauptung aufrecht erhalten werden könnte.

Die großartige, hinter Orangenbüschen sich ausbreitende Landschaft bietet ein reich gegliedertes und bewegtes Bild. Kühn aufragende Felsenhügel, von Bergen bekrönt, lassen durch ein Joch hindurch den Blick frei auf eine ferne Ortschaft. Am Abhang erhebt sich ein architektonisches Phantasiegebilde, in welchem der Maler die Rekonstruktion eines antiken Mausoleums versuchte, und weiter rechts baut sich an einem Berge eine an alten Ruinen reiche Stadt auf, zu deren Ausstattung römische Denkmäler: die Cestiuspyramide, das Kolosseum und Aquädukte verwertet erscheinen.

Der freibleibende Raum über der Thür erhielt eine gesonderte Darstellung (Abb. 57). Heiter bewegte Genien, deren zierliche Flügel naturalistisch getreu Vögeln und Schmetterlingen nachgebildet sind, halten, nicht mehr verdeckt durch einen beiseite geschobenen Vorhang, eine Inschrifttafel.

Ein reicher und eigentümlicher Farbensinn spricht sich in diesen großen Wandgemälden aus. Der landschaftliche Hintergrund hat ein viel lebhafteres Kolorit, als auf den früheren Werken. Die tiefgrünen Büsche mit ihren goldenen Früchten bilden

den Grundton, mit welchem die helleren Tinten der grauen Berge und des von weißen Wolken belebten hellleuchtenden Himmels in zarten Einklang gesetzt sind. In den Kostümen herrschen Goldbrokat, Zinnoberrot, sattes Grün und warmes Blau vor.

Hellfarbig, grau in grau spannt sich über den Raum die Decke aus. In ihren Hauptfeldern sind mit herrlicher dekorativer Kunst von Putten gehaltene, von flatternden Bändern umwundene Fruchtkränze, welche Medaillons mit römischen Kaiserbildnissen (Abb. 58) umschließen, in den kleineren sphärischen Dreiecken mythologische Scenen: Herkulesthaten, Orpheus, Apollo gegeben. Die Mitte aber nimmt eine höchst überraschende Darstellung ein (Abb. 59). An einer in größter Verkürzung gesehenen Balustrade vorbei schaut man in die blaue Luft. Über die Balustrade, wie von einem Balkon herab, schauen lächelnd die Köpfe von Frauen, offenbar Dienerinnen der Gonzagas (unter ihnen eine Mohrin), denen so auch ihr Platz in diesem der Verherrlichung des Fürstenhofes gewidmeten Zimmer zugewiesen ist. Putten, ganz in Untersicht gehalten, stehen auf dem Gesimse vor dem Parapet, beugen sich über dasselbe vor, ja stecken die Köpfe durch die runden Öffnungen, ein Spiel, das dem einen schlecht bekommen ist, denn er kann nicht wieder aus dem Loche heraus und heult in Verzweiflung über seine Gefangenschaft.

Zum ersten Mal ist hier der Versuch mit der optischen Täuschung einer durchbrochenen, freien Ausblick gewährenden Decke gemacht. Mantegna, welcher die perspektivischen Kunststücke seiner Jugend in den Wand- und Tafelbildern aufgegeben hatte, verwertet jetzt sein Können im Dienste einer künstlerischen Idee, welche in kommenden Zeiten eine ganz außerordentliche Bedeutung gewinnen sollte. Er ist der Erfinder der perspektivischen Gewölbemalerei, denn Melozzo da Forli, welcher häufig als sein Rivale in diesen Bestrebungen bezeichnet wird, hat ohne Zweifel die Camera degli Sposi gekannt und derselben sowohl diesen Kompositionsgedanken, wie denjenigen der Porträtgruppe entnommen, welchen er in seiner Darstellung des Hofes Sixtus' IV. verwertete. Derjenige aber, auf welchen Andreas Erfindung einen entscheidenden Ein-



Abb. 54. Porträtköpfe. Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.



Abb. 55. Porträt eines vornehmen Mannes. Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

druck in frühen Jugendjahren machen sollte, war der Meister, dessen Kuppelmalereien den freien Stil der die Architekturwirklichkeit durchbrechenden Raumillusion im folgenden Jahrhundert und für spätere Zeit bestimmte: Correggio!

Und mehr noch als die Kunst der Verkürzung sollte Correggio hier lernen: er gewahrte in der Camera degli Sposi auch die ersten, geistvollen Versuche einer auf die realen Lichtbedingungen gegründeten Beleuchtungsillusion. Jene Putten, welche die Inschrifttafel halten, zeigen in dem zarten Clairobscur ihrer lieblichen Körper die Wirkung des rechts unten vom Fenster her auf sie fallenden Lichtes. Die Kränze, Genien, Kaiserbildnisse und mythologischen Figuren an der Decke sind entsprechend der wirklichen Beleuchtung des Raumes von der seitlichen Tiefe her erhellt. Für die Balustradenfiguren aber ist der gemalte Himmelsraum über ihnen als Lichtquelle angenommen. Auch auf diesem Gebiete malerischer Wirkung also hat das Genie Mantegnas Entdeckungen von höchster Wichtigkeit gemacht.

Die Erregung, welche man — ohne sich Rechenschaft über ihre Veranlassung zu geben — beim ersten Betreten des Zimmers empfand, hat durch die eingehende Betrachtung ihre Begründung erhalten. Erfindung und Gestaltung — Alles in diesem Raumschmucke ist neu, Darstellungstypen und Ausdrucksformen, denen die Zukunft gehören sollte, erscheinen hier zum ersten Male in der modernen Kunst. Staunend beginnt man Wesen und Bedeutung dieses Schaffens seinem ganzen Umfang nach zu ermessen. Haben die Gonzagas, deren Kraft und Herrschaft in dem Zeitpunkte höchster Entfaltung hier von dem großen Maler in unvergleichlicher Weise gefeiert und monumentalisiert wurde, ihre Dankbarkeit zu beweisen verstanden? Die lateinische Inschrift über der Thür, als ein schönes Zeugnis für das Herzensverhältnis, welches den Künstler mit den Fürsten verband, scheint die Frage bejahend zu beantworten:

„Dem erlauchten Markgrafen Lodovico, dem besten und in Treue unbesiegtesten Fürsten und der erlauchten Barbara, seiner Gemahlin, der an Ruhm unter den Frauen Unvergleichlichen, hat ihr Andrea Mantegna, der Paduaner, dies geringe Werk zu ihrer Zierde vollendet im Jahre 1474.“ —

Nur ein kleiner Rest einer Wandmalerei von Mantegnas Hand ist außer den Fresken der Camera degli Sposi im Kastell erhalten: das Mittelstück der Decke in der Stanza della Schalcheria des neuen Schlosses mit einer der beschriebenen ähnlichen perspektivischen Darstellung: einer Balustrade, über welche eine Frau und ein Putto herabschauen. Der von alten Schriftstellern erwähnte Fries in einer Halle und die in einem Saale sichtbaren Bildnisse Kaiser Friedrichs III. und des Königs von Dacien

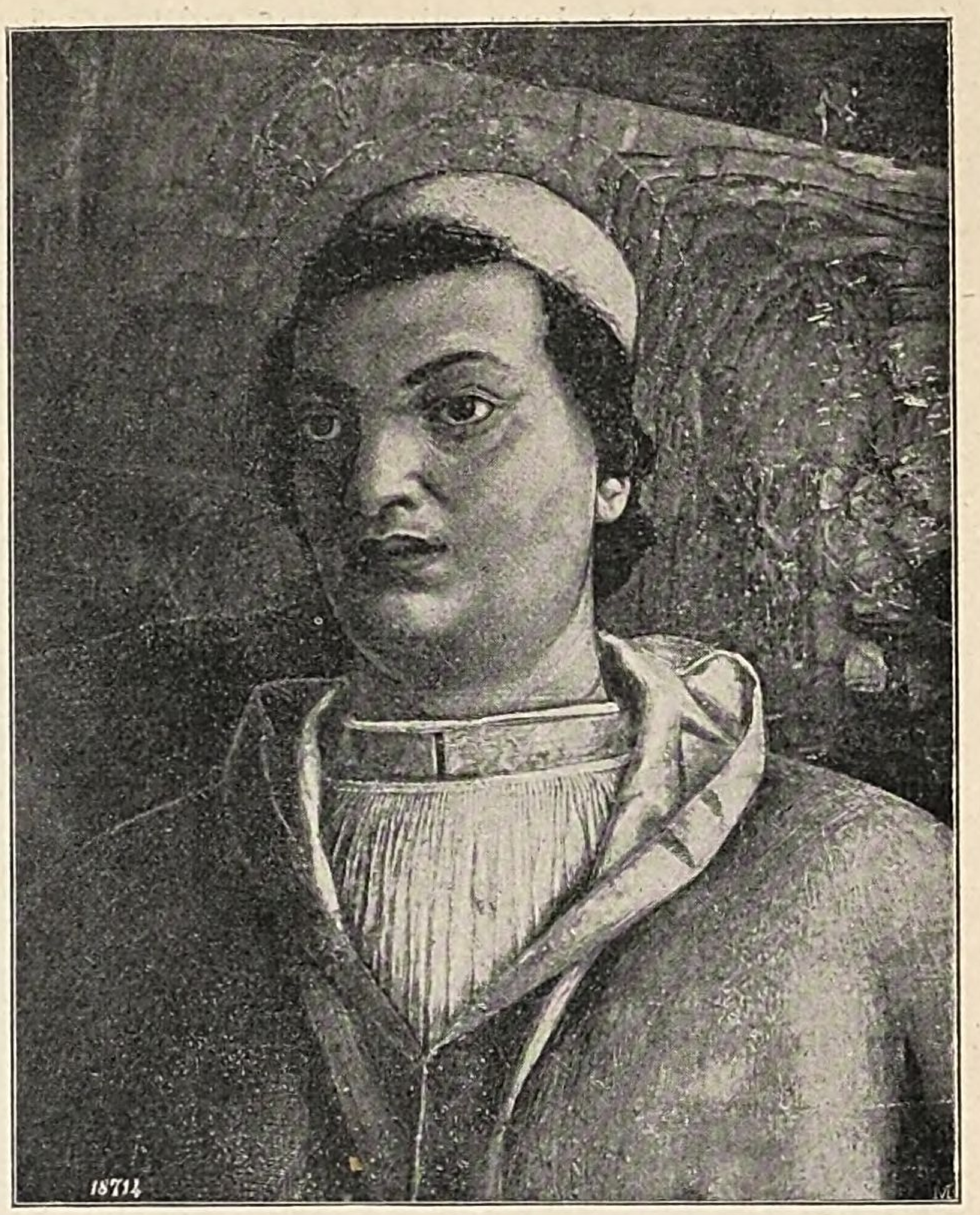


Abb. 56. Kardinal Francesco Gonzaga.
Detail aus dem Wandgemälde in der Camera degli Sposi.

sind verschwunden. Ob in einem Stiche (Abb. 60), welcher die Brustbildnisse Lodovicos und Barbaras, von einem Schüler Mantegnas ausgeführt, zeigt, Nachbildungen verlorener Porträts, welche der Meister selbst angefertigt hätte, gegeben werden, muß dahingestellt bleiben. Für den Markgrafen, der hier jünger erscheint, dünkt es sehr wahrscheinlich, Barbara aber ist in gleicher Haltung und Tracht, wie auf dem Fresko, nur mit verändertem, gerade vor sich hinschauendem Blick, dargestellt, also wohl nach dem Wandgemälde kopiert. Der Stecher dürfte demnach zu dem Doppelbildnis ein Tafelbild und dies Wandgemälde benutzt haben. Im Besitze von Mr. Henri Cernuschi zu Paris befindet sich nun in der That ein dem Stiche entsprechendes Gemälde, welches früher in der Hamiltonschen Sammlung war. Es fragt sich aber, ob wir hier das Vorbild des Stiches oder eine mit Benutzung des Stiches angefertigte Arbeit vor uns haben. —

* * *

Während eines langen Zeitraumes bis zum Jahre 1488 sind die Nachrichten über die Thätigkeit des Meisters sehr kärgliche. Am Ende der siebziger Jahre hat er in den Schlössern Gonzaga und Marmirolo Malereien ausgeführt, von denen nichts Näheres bekannt ist, 1484 war er mit der Ausschmückung eines Saales für Federigo beschäftigt, im folgenden Jahre hat er Eleonora von Este ein Madonnenbild nach Ferrara gesandt und damals begann er den „Triumphzug Cäsars,“ dessen Vollendung erst in spätere Zeit fällt. Für den Mangel an Mitteilungen über seine Werke werden wir aber bis zu einem gewissen Grade durch Dokumente entschädigt, welche uns mit der Persönlichkeit des großen Künstlers näher bekannt machen. Scheinbar geringfügig können sie doch, richtig verstanden, dazu dienen, die Vorstellung von seinem Wesen, welche durch seine Schöpfungen erweckt wurde, zu bereichern und beleben. Richtig verstanden! — denn eine oberflächliche Auffassung einzelner von ihm berichteter Äußerungen und Handlungen hat zu der mißverständlichen Annahme geführt, er sei ein argwöhnischer, übelwollender und eitler Mensch gewesen. Zwei Streitigkeiten mit Nachbarn vor allem haben den Anlaß hierzu gegeben. Die erste würde der Beachtung wenig wert erscheinen, wenn sie nicht durch die zweite einen Schein von Wichtigkeit erhielte. Ein Gärtner und seine Frau setzen dem Künstler und seiner Gattin derartig mit Schmähungen und Beleidigungen zu, daß er in einem erregten Briefe sich an den Marchese zu wenden genötigt sieht. „Hätte ich nicht Furcht vor Eurer Excellenz“, schreibt er am 27. Juli 1468, „so würde ich sicher irgend eine Thorheit

begangen haben, da jener mich so hitzig dazu reizt." Und weiter: „Der Mann hat die schändlichste Frau, sie besitzt alle Laster, die eine Schurkin nur haben kann. Vielleicht wenn Eure erlauchte Herrlichkeit ihm eine Ermahnung zukommen ließe, würde sie mehr Rücksicht für mich haben, als es jetzt der Fall. Meine Frau kann nicht über die Straße gehen, daß diese Schurkin sie nicht mit irgend einem Worte beschimpft."

Lodovico hat nicht gezögert, durch energisches Einschreiten gegen das gehässige Nachbarnpaar Andrea von den Belästigungen zu befreien. Ein anderes Mal aber wurde ihm die Entscheidung nicht so leicht. In einem Briefe voll Empörung beschuldigte Mantegna am 22. und 29. September 1475 seine Nachbarn Francesco de Aliprandis und dessen Bruder, mit denen er schon seit zwei Jahren im Prozeß über eine Grenzfeststellung seines kleinen Landbesitzes Buscoldo bei Mantua lag, ihm 500 Quitten von einem Baume, „den anzuschauen eine Pracht war," gestohlen zu haben, ja deutete an, daß er sein Leben selbst von diesen übelwollenden Menschen gefährdet sehe. Der Markgraf suchte vergeblich, sich ein klares Urteil über die Angelegenheit zu bilden, und begnügte sich schließlich damit, feststellen zu lassen, daß der Diebstahl in der That begangen worden sei, aber nicht genügende Beweise vorlägen, die Aliprandis desselben zu zeihen. Das Rechtfertigungsschreiben des Francesco de Aliprandis ist ebenso, wie die anklagenden Briefe Mantegnas erhalten. Es lautet:

„Erlauchter Fürst und erhabener Herr! Ich habe es vorausgeahnt, daß Andrea Mantegna sich bei E. H. beklagt habe, es seien ihm gewisse Quitten gestohlen worden, und es scheint, daß er einen Bastardbruder von mir und einen ehemaligen Diener von mir und auch mich als Urheber des Ganzen dessen bezichtige. Indem ich hierüber E. H. Rechenschaft ablege, bemerke ich, daß weder ich noch meine Vorfahren, welche schon seit zweihundert Jahren in Mantua gewesen sind, je Diebe waren und weder durch mich noch durch einen der Meinigen Jenem dies angethan worden ist, denn ich brauche seine Quitten nicht, habe auch nie gesucht noch suche ich jetzt, mich an ihm zu rächen. Denn niemals in Wahrheit habe ich ihm Übles gewollt, noch will ich ihm Übles, obgleich er mich täglich mit tausend Beleidigungen kränkt und mir täglich droht, er würde nicht ruhen, bis er mich aus der Welt bringe, und daß er mit Unrecht oder Recht den zwischen uns hängenden Prozeß gewinnen werde. Und ich bin dessen ganz sicher, daß ihm kein einziger Apfel genommen worden ist, und sind sie abgenommen worden, so hat er es gethan, um mich in Ungnade bei E. H. zu bringen und mir einen schlechten Dienst zu erweisen. Aber ich setze Vertrauen und Hoffnung auf E. H., daß Sie einer Sache, die nicht wahr ist, kein Gehör schenken werde, indem ich daran erinnere, wie ich und jeder andere Bürger und Edelmann Andrea Mantegna lieben würden, sei es auch nur E. H. zuliebe, deren Diener ich bin. Aber er ist wahrlich so beschwerlich und unangenehm, daß es keinen Menschen oder Nachbarn gibt, der in Frieden mit ihm auskommen könnte. Und daß dies wahr ist, wird bewiesen dadurch, daß Andrea niemals einen Nachbarn gehabt, mit dem er nicht in Streit gelegen, und daß er die Schuld daran trägt. Ich hatte nie mit einem meiner Nachbarn Streit, außer mit ihm, Johann Donati di Preti hat nie mit irgend jemand auf der Welt prozessiert außer mit ihm. Andrea aber hat Streitigkeiten mit Gaspar da Gonzaga, Antonio da Crema, dem Arciprete von San Jacomo, Messer Benevento, kurz mit allen seinen Nachbarn, soviel er deren hat, gehabt. Daher, mein erlauchtester Herr, bitte ich demütig, E. H. mich zu Ihren treuesten Dienern zu zählen, denn niemals war es meine Absicht, etwas gegen Ihren Wunsch zu denken, geschweige denn zu thun. Ich empfehle mich E. H. ohne Unterlaß als Ihr Diener

Franciscus Aliprandis."

Hält man die Schreiben des Anklägers und des Verklagten neben einander, so spricht sich in den gegenseitigen Verdächtigungen und Beschuldigungen eine Gereiztheit aus, welche als die Folge langdauernder Prozeßführung einzutreten pflegt. Sein heftiges Temperament reißt Mantegna zu leidenschaftlichen Äußerungen fort, Aliprandis, welcher des Markgrafen Liebe für den Künstler kennt, ist vorsichtiger, gewiß ist aber auch sein Urteil über Andreas Charakter ein ganz subjektives. Es mag etwas Wahres an seinen Behauptungen sein, aber

aus Händelsucht oder gar Böswilligkeit Mantegnas sind die Zwistigkeiten sicher nicht hervorgegangen. Vielmehr handelt es sich hier, wie in vielen anderen Fällen der Lebensgeschichte großer Künstler, um Konflikte, in welche ein geniales, leidenschaftliches Wesen mit der Wirklichkeit gerät. Wo immer heftiges Temperament mit starker Einbildungskraft in einem Wesen verbunden ist — und dies ist ja zumeist in höchst gesteigerter Weise beim Genie der Fall —, muß dieses Wesen leidenbringenden Erfahrungen ausgesetzt sein. Zur Erklärung derselben von einer allzu lebendigen Phantasie getrieben, verliert es, mehr in Vorstellungen als in der Realität lebend, den nüchternen Maßstab der Dinge und sieht sich, von schmerzlichem Argwohn gequält und von einer falschen Auffassung seiner heftigen, aber harmlosen Ausbrüche verwirrt, in einer hilflosen Lage der Gestaltung der äußeren Verhältnisse gegenüber. Dieselben Angelegenheiten, deren praktische Regelung dem unbedeutenden Menschen mit Hilfe trockener Verstandesberechnung spielend gelingt, können dem mit schnell und eindringlich erregbarer Einbildungskraft Ausgestatteten zu einer Quelle des Leidens werden, fühlt sich sein rechtlicher Sinn durch Lieblosigkeit oder direkte Angriffe verletzt. Wer die Seele Mantegnas in seinen Werken empfunden hat, wird nicht daran zweifeln können, daß nur seine Phantasie und sein Ungestüm, nicht aber unedle Eigenschaften ihn in die Wirren gebracht hatten, von denen jene Briefe erzählen.

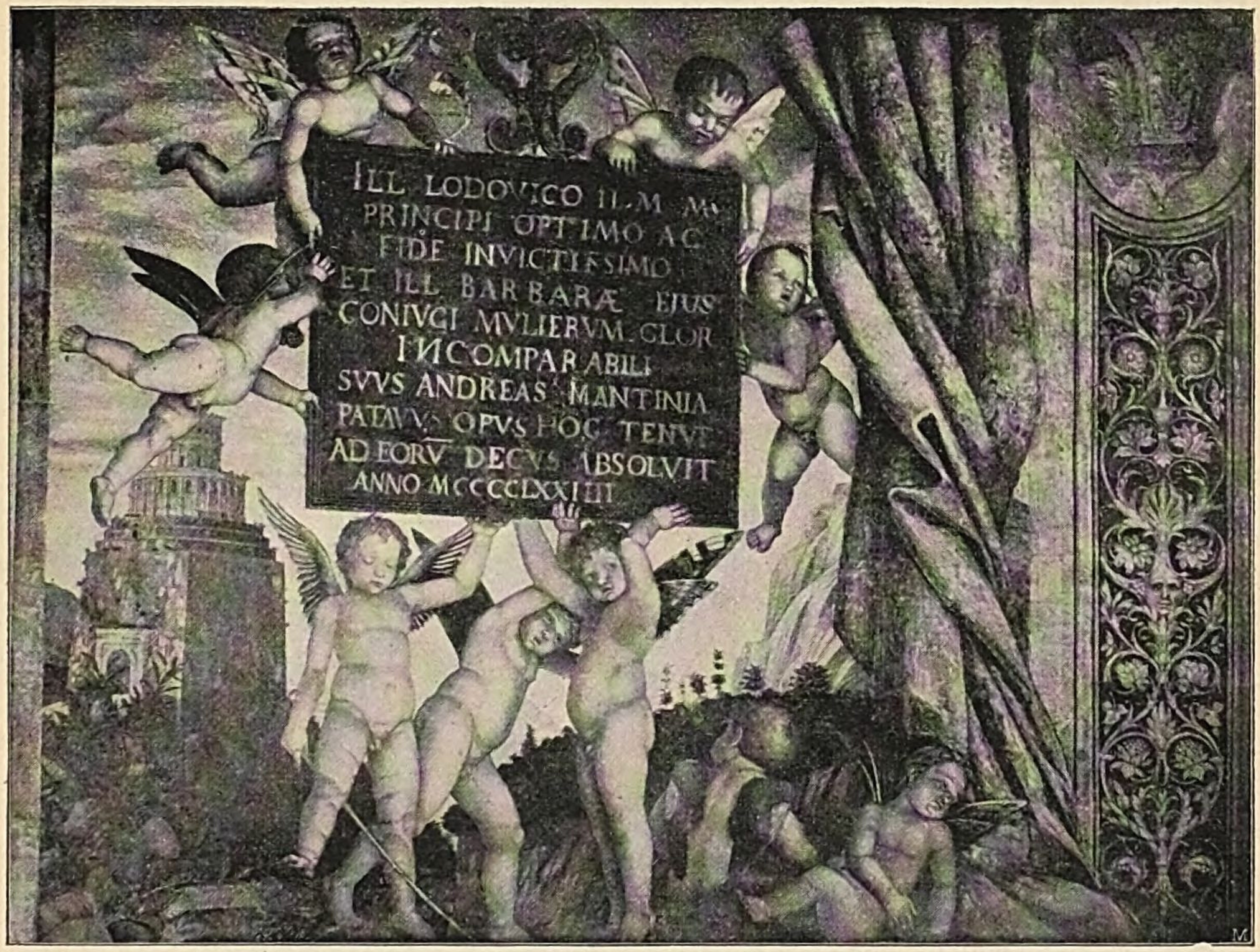


Abb. 57. Putten mit Inschrifttafel.
Wandgemälde in der Camera degli Sposi des Castello di Corte zu Mantua.

Mancherlei Lebenssorgen, durch die Erhaltung seiner Familie und seine Sammlerleidenschaft veranlaßt, mögen dazu beigetragen haben. Ein Brief vom 13. Mai 1478, den er an Lodovico Gonzaga richtet, belehrt darüber, daß er unter den finanziellen Nöten des Markgrafen zu leiden hatte.

„Erlauchter Herr, meine schuldige Empfehlung aus Liebe zu Eurer Excellenz zuvor. Als Sie mir im Jahre 1458 den

Bildhauer Luca mit Beglaubigungsschreiben nach Padua sandten, richtete mir besagter Luca von seiten Eurer Excellenz mündliche viele Dinge aus, vorzüglich, wie sehr Sie gewisse Werke von meiner Hand zu haben wünschten und welche gute Gesinnung Eure Excellenz für mich hege, indem sie mir anbot, sollte ich nicht mit der mir angebotenen Provision zufrieden sein, meine Wünsche kund zu thun, und viele andere Anerbietungen. Demzufolge entschloß ich mich, vielen Überredungen Anderer zum Trotz, ganz in den Dienst Eurer Excellenz zu treten mit der Absicht, es so zu machen, daß Sie sich rühmen könnten, etwas zu zu besitzen, was kein anderer Herr in Italien



Abb. 58. Deckengemälde. Detail der Dekoration in der Camera degli Sposi zu Mantua.

besitzt, und so habe ich es gethan. Da aber, wie aus dem Schreiben Eurer Excellenz hervorgeht, Sie mir großmütig versprachen, Sie würden, falls ich mich in namentlich jetzt, da ich beinahe neunzehn Jahre Eurer Excellenz gedient und gesehen habe, welch' reiche Belohnung an Besitzungen, Häusern und anderen Benefizien Ihre

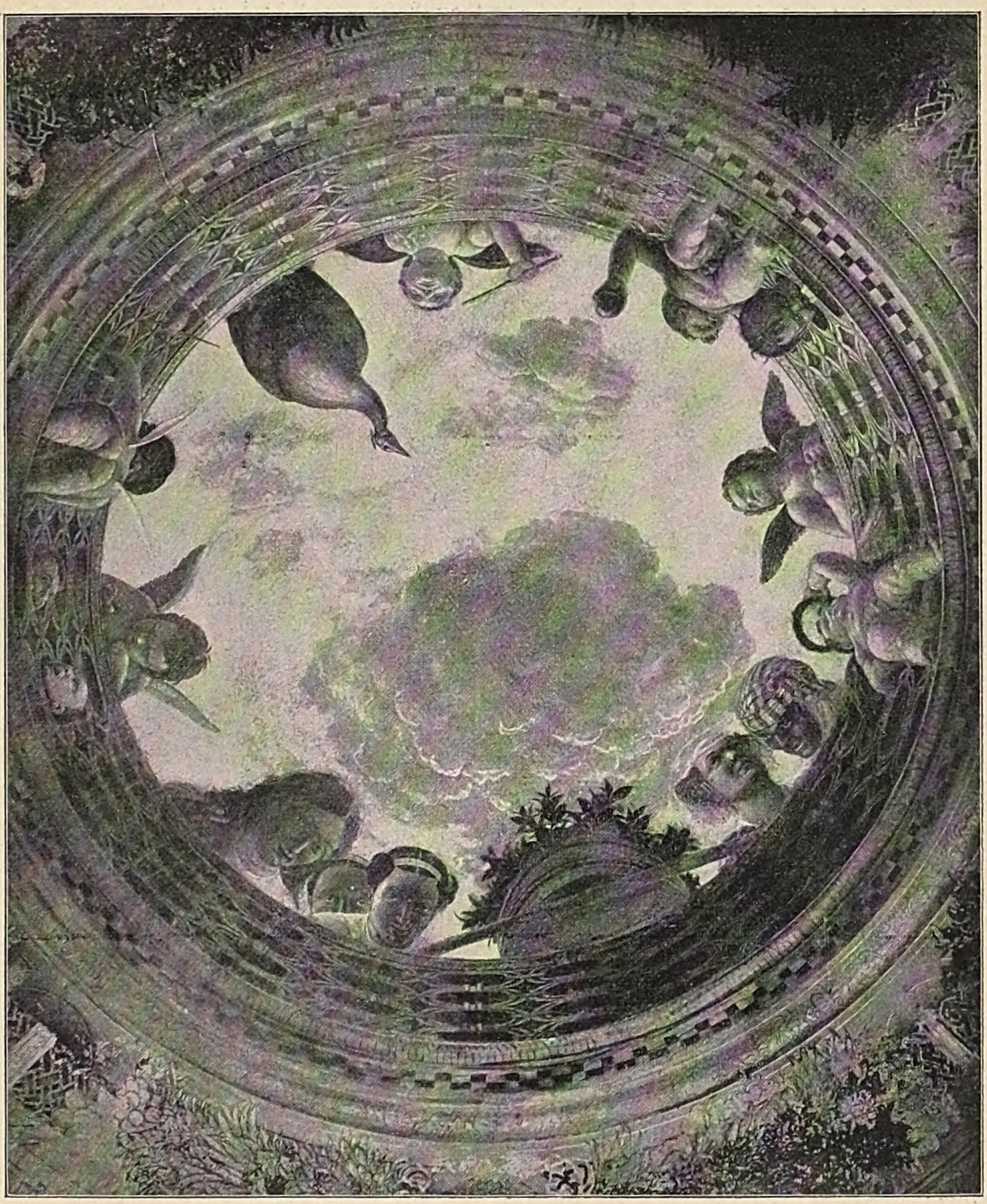


Abb. 59. Deckengemälde in der Camera degli Sposi im Castell zu Mantua.

der von Eurer Excellenz vorausgesetzten Weise bewährte, dafür sorgen, daß die Provision mir nur der kleinste Lohn dünken würde, den ich von Ihnen empfangen würde, habe ich immer in großer Hoffnung gelebt, Diener empfangen haben. Ich aber warte noch immer, obgleich es schon fünf Jahre her sind, daß Eure Excellenz es versprach, auf die Bezahlung jener Besitzung, was ich für kein gutes Zeichen erachte. Ich hoffte

in dieser Zeit, daß Eure Excellenz für besagte Besitzung d. h. für achthundert Dukaten sicher stellen und mir die sechshundert Dukaten, wie versprochen, zahlen würde. Auch hegte ich Hoffnung, Sie würden mir, wie es mir versprochen war, helfen, das Haus zu bauen. Nun finde ich mich, erlauchter Herr, mehr mit Söhnen und Töchtern beschwert, wie damals, als ich zu Ihnen kam. Eine habe ich zu verheiraten, und sehe mich alt werden — — und dies ist die Ursache vieler Übel. Eure Excellenz innerte, findet eine würdige, wahrhaftige, offene Antwort. Lodovico schreibt, nicht ohne den Ton leisen Vorwurfes, Mantegna habe es nicht nötig gehabt, ihn an sein Versprechen zu mahnen, da er immer gethan habe, was in seinem Vermögen lag. Nun aber befinde er sich selbst in großen finanziellen Verlegenheiten, ja sei genötigt gewesen, Besitzungen und Kleinodien zu verpfänden, so möge Andrea sich auf zu erhoffende bessere Zeiten vertrösten: gewiß solle ihm sein Grundstück bezahlt werden.

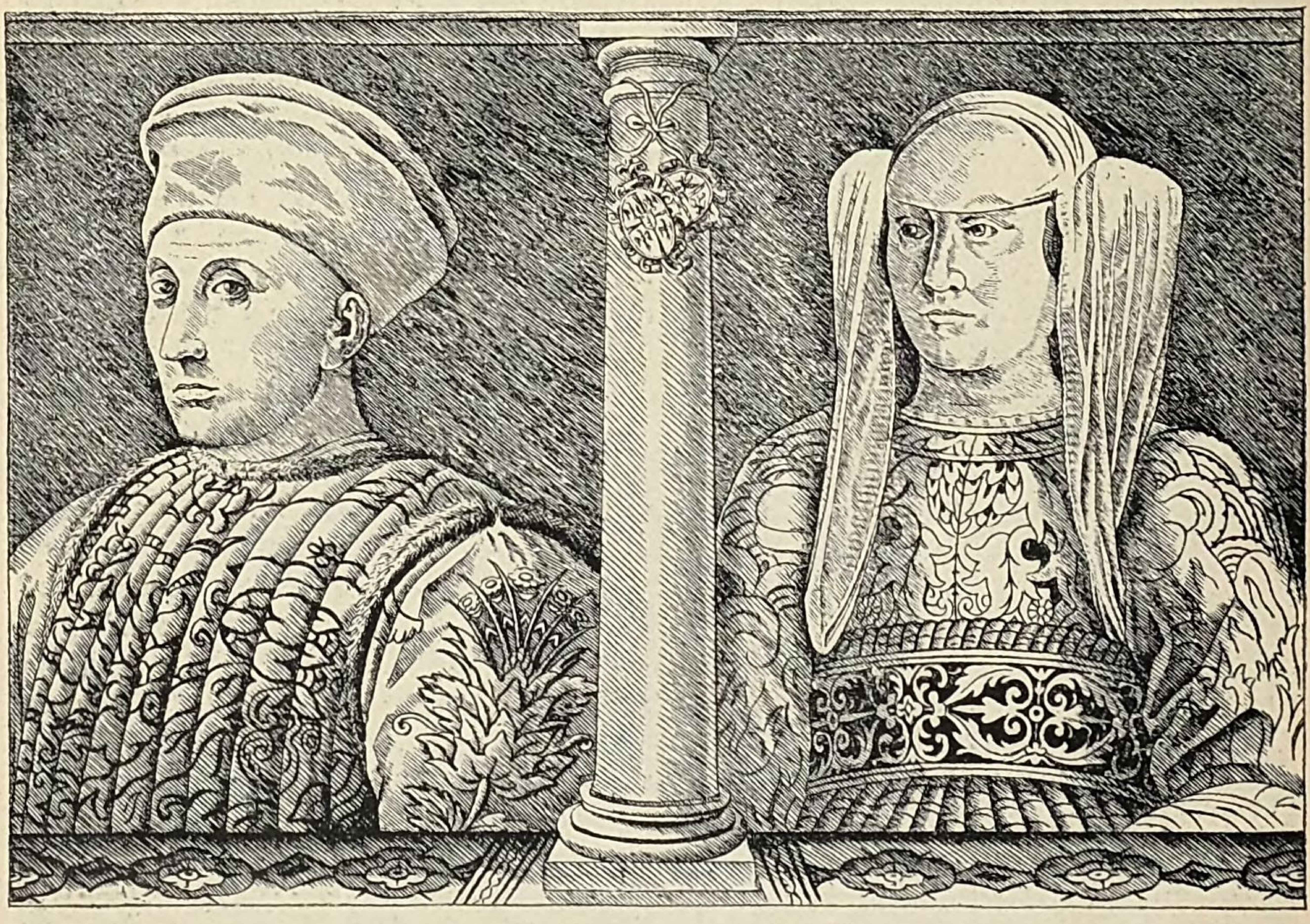


Abb. 60. Lodovico II. Gonzaga und seine Gemahlin Barbara von Brandenburg. Kupferstich aus Mantegnas Schule.

wolle (meine Bitte erfüllen) entsprechend dem Versprechen Eurer Excellenz und der Meinung Vieler in Italien, welche meinen, ich schwämme in Milch unter dem Schatten Eurer Excellenz, welcher ich mich demütig empfehle.

Eurer Herrlichkeit ergebenster Diener
Andreas Mantinia."

Der edle Stolz, mit welchem der Künstler, von Schuldenlast beschwert, seiner Bedeutung und seiner Leistungen bewußt, den Markgrafen an dessen Verpflichtungen er-

Doch ist es Lodovico nicht vergönnt gewesen, dies zu erleben. Drei Wochen, nachdem er an Mantegna geschrieben, ist er am 12. Juni 1478 gestorben.

An seinem Nachfolger Federigo sollte der Künstler einen nicht minder ihm freundlich gesinnten Herrn und Gönner erhalten. Schon im Herbste des Jahres wurde er aufgefordert, nach Gonzaga zu kommen, um Entwürfe zu machen; doch stand der Markgraf von dem Wunsche ab, sobald er hörte, daß Andrea krank sei, und empfahl ihm in teilnahmsvollen Worten Schonung und

Pflege. Ähnlich sorgte er, als 1480 ein Sohn Andreas erkrankte, für ärztliche Hilfe, indem er dem berühmten Arzt Girardo von Verona die Angelegenheit ans Herz legte, und Mantegna, „obgleich derselbe ja dessen nicht bedürfte," empfahl. Auf wiederholte Klagen des bedrängten Meisters über Nichtauszahlung der Provision und die schwierige Lage, in die er versetzt sei, wurde 1481 von Federigo angeordnet, daß ihm der freie Besitz seines Grundstückes in Goito bestätigt und die Schuld für Buscoldo bezahlt werde. Als im Jahr 1480 die Herzogin Bona von Mailand den Wunsch aussprach, ihr Bildnis nach einem eingesandten Porträt von Andrea gemacht zu erhalten und dieser



Abb. 61. Maria mit dem Kinde, Joseph, Elisabeth und Johannes. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

mit Recht eine solche Aufgabe unter seiner Würde fand, war es der Gonzaga, welcher die peinliche Aufgabe der abschlägigen Antwort auf sich nahm, indem er die Herzogin darauf aufmerksam machte, daß man Künstlern, die unberechenbare Charaktere wären und ihre Launen hätten, derartiges nachsehen müsse. In einem anderen Falle, als der Präfekt von Rom Giovanni della Rovere 1484 ein Werk Mantegnas wünschte und den Kardinal Francesco Gonzaga um Vermittlung bat, scheint es freilich der Markgraf, der einen Saal ausgemalt haben wollte, gewesen zu sein, welcher die Erfüllung der Bitte vereitelte.

Wie man aus diesen Aufträgen und der Art, in welcher man durch Fürsprache ihre Ausführung zu erreichen suchte, erkennen kann, nahm Mantegna nach seinem Ruhm und seiner gesellschaftlichen Stellung die erste Stelle unter den Künstlern der Zeit ein, und der Besuch, welchen gelegentlich eines kurzen Aufenthaltes in Mantua 1483 Lorenzo Medici dem Meister in seinem Atelier abstattete, wo er „mit unbeschreiblichem Vergnügen einige Bilder des Malers und Köpfe in Relief, sowie viele andere Antiken in Augenschein nahm," wird nicht der einzige gewesen sein, den Andrea von vornehmen und gebildeten Persönlichkeiten empfing. Vielleicht hat zu den letzteren auch die Herzogin Eleonora von Ferrara gehört, welche 1485 ein Madonnenbild bei ihm bestellte, von welchem —, leider ohne nähere Beschreibung — eine eifrige Korrespondenz zwischen der Fürstin und ihrem Schwiegersohn Francesco handelt.

Man hat es in einem der Dresdener Galerie angehörigen Bilde (Abb. 61) wiederzuerkennen geglaubt, welches seinem Stil nach allerdings in jene, wenn nicht noch eine etwas frühere Zeit zu versetzen ist. Dargestellt ist hier die in einen, auch sonst von dem Künstler gern angewandten Moireestoff gekleidete Madonna, welche mit dem Ausdruck innigen Glückes und Stolzes den sie umhalsenden Christusknaben hält. Links erscheint der wie aus dem Maß konstruierte bartlose Greisenkopf Josephs, rechts das charaktervolle und dabei milde Antlitz der Elisabeth, an die Kniee der Jungfrau aber schmiegt sich, den Beschauer auf Christus weisend, der kleine Johannes. Mit diesem Werke hat Mantegna, an jene früher erwähnten Halbfigurenbilder der „Darstellung im Tempel" und der „Anbetung der Könige" anknüpfend, nicht nur eine eigenartige — ähnlich nur bei den Sienesen vorkommende — Komposition geschaffen, sondern auch, trotz der Wahrung großer Feierlichkeit in der an seine älteren Madonnenbilder sich anschließenden Hauptgruppe, einer mehr intimen Stimmung häuslichen, friedlichen Beisammenseins Ausdruck gegeben. Zum ersten Male gesellt er den kleinen Johannes, in einer freilich noch untergeordneten Weise, dem göttlichen Kinde bei. Dieselbe künstlerische Idee kommt in einem anderen Madonnenbilde, jetzt im Besitze des Mr. Edouard André in Paris befindlich, zum Ausdruck, nur daß hier an Stelle des Joseph und der Elisabeth drei Heilige erscheinen und Johannes fehlt. Zwei verwandte Darstellungen der Maria mit Heiligen in den Sammlungen von Verona und Turin dagegen dürften nicht von des Meisters Hand selbst geschaffen sein (Abb. 62, 63).

Eine bedeutsamere Rolle als auf dem Dresdener Gemälde spielt der Knabe Johannes auf einem, wohl später in den neunziger Jahren entstandenen, höchst eigentümlichen Bilde, welches sich im Besitze des Mr. Mond in London befindet (Abb. 64). Dasselbe zeigt das Christuskind, ähnlich wie die Florentiner Bildhauer es auf dem Sakramentsschreine anzubringen liebten, mit der Weltkugel in der einen Hand, einen Pflanzenzweig als Scepter in der anderen, stehend. Die Mutter, welche neben ihm in gebückter Haltung sichtbar wird, hat es in einem Garten mit fruchtbeladenem Gebüsch auf einen Brunnenrand gestellt und neben ihm Johannes, welcher, den sinnig ernsten Blick dem Betrachter zuwendend, auf den Altersgenossen weist. Im Hintergrunde gewahrt man den Kopf Josephs. Auch hier wird der Eindruck durch die Verbindung des Feierlichen mit dem Traulichen, religiöser mit genrehaften Zügen bestimmt. —

Schon 1484 war Federigo Gonzaga gestorben, und sein ältester Sohn — derselbe, den wir auf dem Fresko in der Camera degli Sposi dargestellt fanden — hatte in jugendlichem Alter die Herrschaft angetreten. Mochte Andrea nun Befürchtungen hegen, daß von dem neuen Fürsten bei dessen großer Jugend nicht viel für ihn zu erhoffen sei, oder trieb ihn die Not der

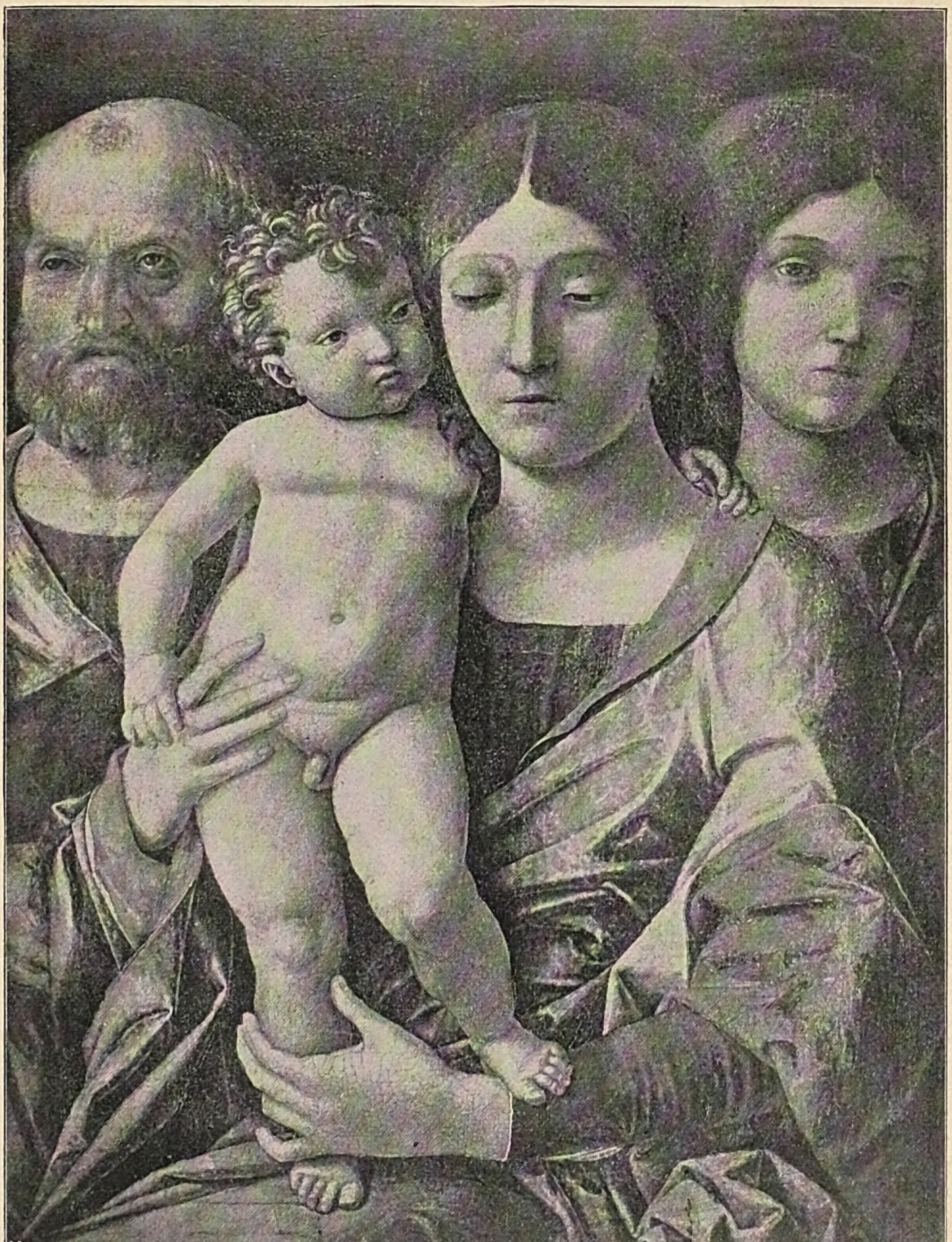


Abb. 62. Mantegnas Schule. Maria mit Kind und Heiligen. Gemälde im Museo civico zu Verona.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Verzweiflung über unerträglich drückende, wohl vor allem durch seine Erwerbung antiker Kunstwerke veranlaßte Geldverhältnisse dazu, seine Rettung in einem solchen Schritte zu suchen — am 26. August 1484 richtete er folgendes Schreiben an Lorenzo Medici:

„Großmütiger Herr und mein ganz besonderer Wohlthäter. Meine schuldige Empfehlung zuvor. Eure Magnificenz ist sehr wohl von der Liebe unterrichtet, welche meine beiden erlauchten Herrn mir entgegengebracht haben, deren Huld ich mir in solcher Weise verdient zu haben glaubte, daß ich mir von ihnen bei jeder Gelegenheit alles Gute erwartete. Aus diesem Grunde faßte ich den Gedanken, ein Haus bauen zu wollen, welches ich dank ihrer Dienste, da ich selbst das Vermögen nicht besaß, auszuführen und meinem sehnlichen Wunsche entsprechend auszustatten hoffte. Nicht ohne großen Schmerz sah ich meine erste Hoffnung schwinden; nun schwand auch die zweite, welche mir den Mut zu größeren Dingen steigerte; so groß waren die Beweise des Wohlwollens, die er (Federigo) seligen Angedenkens mir gab. Das Warum sage ich nicht, denn es würde scheinen, als hätte mich der Verlust verlassen gemacht und als hätte ich den Mut verloren. Aber obgleich die geistigen Anlagen dieses neuen Herrn mir eine Stärkung geben, da ich ihn ganz der Tugend beflissen sehe, so sehe ich mich doch genötigt, irgend einen Schritt zu thun, denn ein Entschluß, der nicht zu seinem Ende geführt wird, versetzt den Menschen in Zweifel, und dies ist der Grund, weswegen ich meine Zuflucht dort suche, wo ich sicher bin, daß mir Hilfe nicht verweigert werden wird, welche ich als die sicherste bei Eurer Magnificenz zu finden glaube, wenn ich schon viele Herren verloren habe, denen ich diente und von denen ich nicht wenig geliebt worden bin dank ihrer Humanität und mit Hilfe so manchen kleinen



Abb. 63. Schule Mantegnas. Maria mit Kind und Heiligen. Gemälde in der Galerie zu Turin.

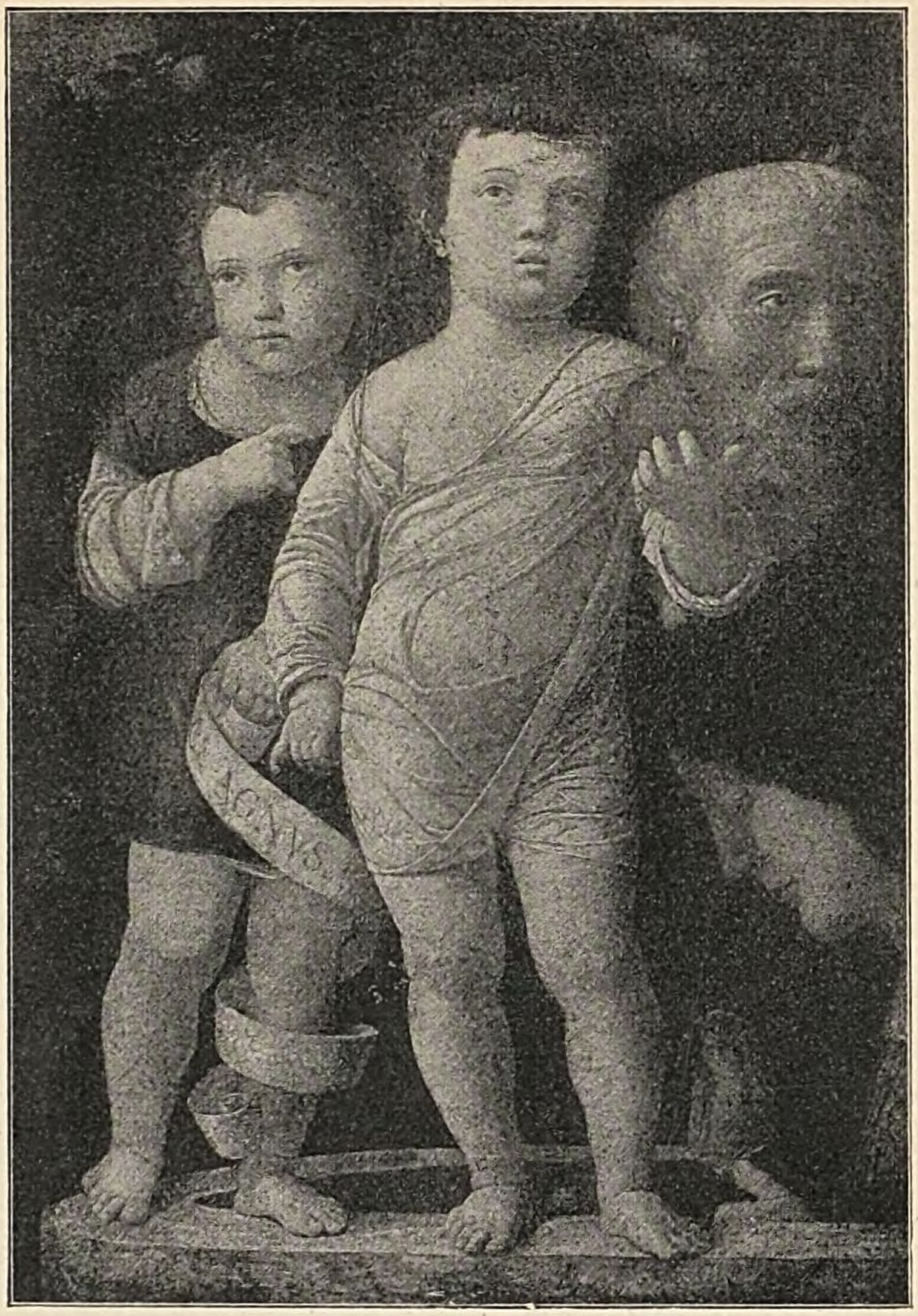


Abb. 64. Der Christusknabe, Johannes und Maria.
Gemälde im Besitze von Mr. Mond in London.

Werkes von meiner Hand. Und so, da ich eine über jeden Zweifel erhabene Hoffnung auf Eure Magnificenz setze, wende ich mich an Dieselbe, ob sie mich würdigen wolle, mir aus Großmut eine Unterstützung zu geben, und sich einverstanden erkläre, an jener Angelegenheit Anteil zu nehmen, und ich verspreche dies in so gutem Gedächtnis zu bewahren, daß mir niemals der Makel der Undankbarkeit angeheftet werden kann. Und daß ich so vertrauensvoll geschrieben, werde nicht mir, sondern Eurer Magnificenz angerechnet, welche in ihrer Güte gewohnt ist, nicht nur den Untergebenen, sondern auch denen wohlzuthun, welche sie niemals sah. Und wenn Sie in mir etwas Ihnen Angenehmes erkennen, so bitte ich Eure Magnificenz, ebenso schnell mich auf die Probe setzen zu wollen, als ich durch diesen meinen Brief im Vertrauen auf Sie Sicherheit gewonnen habe. Nichts Willkommneres könnte ich mir wünschen. Ich empfehle mich unendlich Eurer Magnificenz, welche Gott im Glück bewahren möge.

Andreas Mantinia."

Die Antwort, welche Lorenzo erteilt, kennen wir nicht, doch scheint es, daß der Marchese Francesco die Traditionen seiner Familie aufrecht erhielt, indem er dem Künstler Liebe und Bewunderung bezeugte. Der erste, größere Auftrag, den er ihm erteilte, war die Ausführung einer großen Reihe von Darstellungen des Triumphes Cäsars. Mitten aus der Beschäftigung hiermit aber wurde Mantegna durch einen Ruf des Papstes Innocenz VIII. herausgerissen, welcher seine Privatkapelle

im Vatikan von Andreas Hand geschmückt sehen wollte. Schon im Frühjahr 1488 erteilte Francesco diesem den Urlaub, doch fand die Reise erst im Sommer statt. Mit der neuen Würde eines Ritters geschmückt und mit Empfehlungen vom Markgrafen ausgestattet, traf der „vorzügliche Maler, dessen Gleichen unsere Zeit nicht kennt,“ an der päpstlichen Kurie ein.

* * *

Drei Jahre lang ist er, mit größtem Fleiße der Aufgabe sich widmend, damit beschäftigt gewesen, die Wände der quadratischen, von einer kleinen Kuppel bedeckten Kapelle mit Fresken zu bekleiden. Nur aus alten Beschreibungen sind uns dieselben bekannt, da der Raum im letzten Jahrhundert abgerissen worden ist. An der Altarwand befand sich die Taufe Christi, auf welcher nach älterem Brauche auch andere Täuflinge am Ufer des Jordan dargestellt waren, unter denen eine Figur, welche sich in höchst natürlicher, angestrengtester Bewegung, das feuchte Beinkleid auszuziehen versucht, als künstlerisch besonders merkwürdig hervorgehoben wird. Auf einer Seitenwand war die Enthauptung Johannes des Täufers in lebensgroßen Figuren mit der Darstellung des Gastmahles Herodes' im Hintergrunde, auf der anderen über der Thüre die Madonna mit den Heiligen und der knieenden Gestalt Innocenz' VIII. und darunter in Chiaroscuro die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige ausgeführt. In den Lünetten waren neben Rundfenstern je zwei allegorische Frauengestalten: Glaube, Liebe, Hoffnung, Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Billigkeit zu sehen, an Stelle des einen Rundfensters war das Opfer Isaaks angebracht. An den vier Zwickeln waren die vier Evangelisten und an der Kuppel selbst ein — offenbar im Stile der Balustraden in der Camera degli Sposi gehaltenes — Gitterwerk von Ringen, vor welchem fünfzehn Kränze haltende Putten standen und dessen Mitte das Wappen des Papstes bildete, dargestellt.

Obgleich Mantegna seine Dienste durch den Papst wenig belohnt sah, scheint er sich doch während der ersten Zeit seines römischen Aufenthaltes wohl und in guter Stimmung befunden zu haben. Ein vom 15. Juni 1489 datierter, an den Marchese Francesco gerichteter Brief, welcher uns zeigt, daß auch diesem Genie neben der Leidenschaftlichkeit und dem tiefen Ernst die beglückende Gabe des Humors in hohem Grade verliehen war, führt uns mit großer Unmittelbarkeit in sein Leben.

„Meine herzliche Empfehlung zuvor! Der Name und Ruhm des erlauchtesten Hauses der Gonzagas erfüllt ganz Italien, am meisten aber Rom, gelegentlich der Ehre, welche Eure Herrlichkeit erfahren und empfangen hat; des freue ich mich und bringe meine Glückwünsche dar, sine fine dicentes (da sie ohne Aufhören mit lauter Stimme es aussprechen), und schreien: Gonzaga, Gonzaga: Turco, Turco: Marco, Marco: ganz von der Hoffnung erfüllt, ja dessen gewiß, daß Eure Excellenz nicht hinter so vielen gelehrtesten Herren dieses erlauchtesten Geschlechtes zurückbleiben wird. Und Gott gewähre mir so lange Leben, daß ich sehen kann, was mein Herz ersehnt. Gegenwärtig fühle ich mich befriedigt, und dies scheint mir ein guter Anfang, so hoffe ich auf eine gute Mitte und ein bestes Ende. Mit der wenigen Begabung, die ich habe, mache ich hier, als ein Hausgenosse Eurer Excellenz, Euch Ehre mit allen Kräften meines schwachen Geistes. Und aus Liebe zu Eurer Excellenz werde ich von Seiner Heiligkeit, unserem Herrn, und dem ganzen Palaste gern gesehen. Wahr ist freilich, daß ich nichts Anderes als meinen Lebensunterhalt erhalte und habe auch nicht den kleinsten anderen Lohn empfangen; doch würde ich auch Nichts verlangen, weil ich Eurer Herrlichkeit zu dienen beabsichtige. Wohl aber bitte ich Euch, nicht Euren Andrea Mantegna zu vergessen, daß er nicht seine schon seit so vielen Jahren von Eurem Erlauchtesten Hause ihm bewilligte Provision verliere, denn die Dinge würden nicht wohl gehen, erhielte er weder hier noch dort Etwas. Daher ich, mein erlauchtester Herr, mich dringend Euch empfehle, wie die Not es will. Über mein Verhalten und meinen Eifer, glaube ich, ist Eure Excellenz unterrichtet. Das Werk ist für einen einzigen Menschen, der Ehre einlegen will, namentlich hier in Rom, wo so viele gelehrte Leute sind, ein großes. Und wie bei den Barbaren „der Erste das Pallium empfängt,“ so muß ich es als Letzter gewinnen,

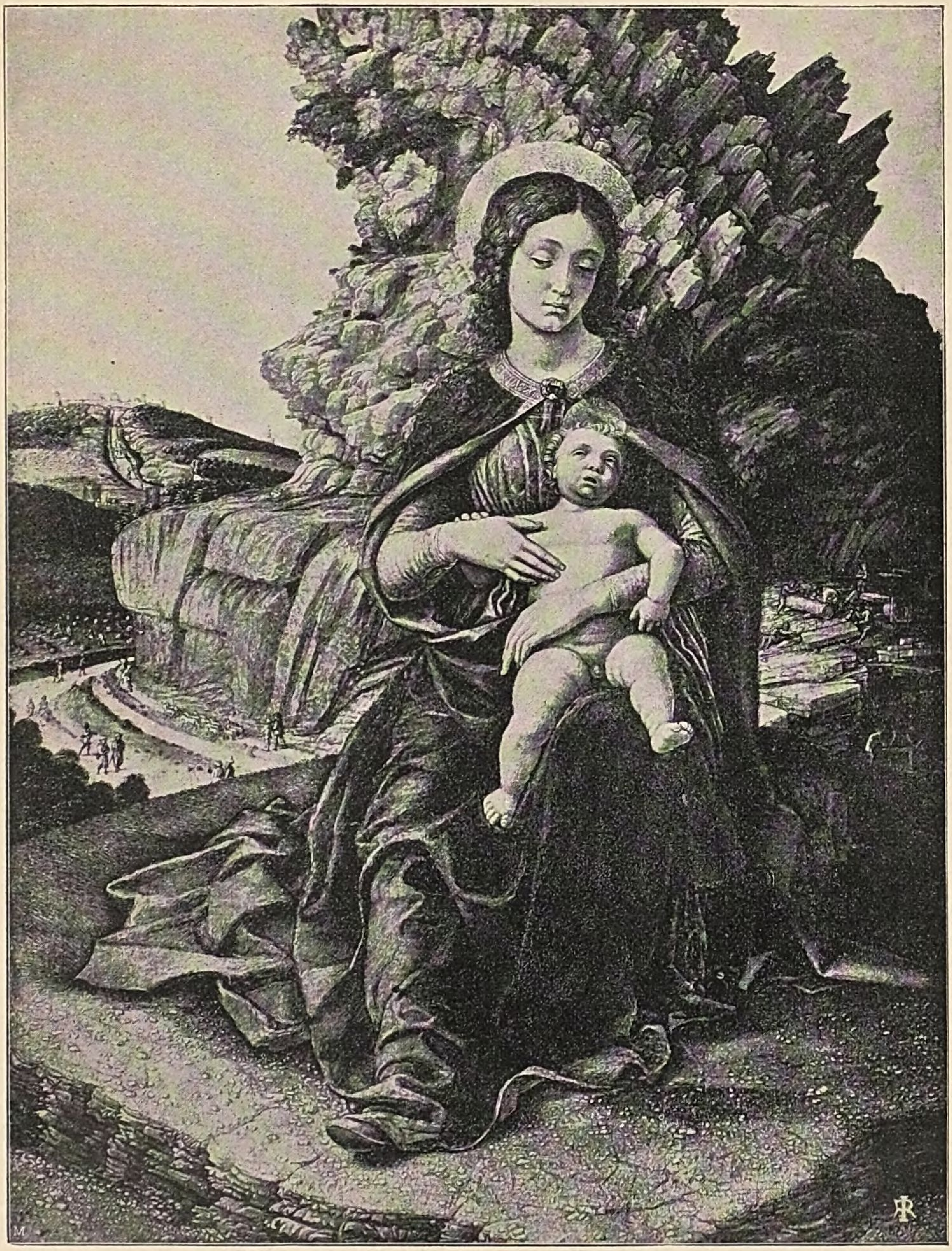


Abb. 65. Maria mit dem Kinde. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

wenn es Gott gefällt. Inzwischen empfehle ich mich Eurer Excellenz. Der Bruder des Großtürken lebt, sehr wohl angesehen, hier im Palaste unseres Herrn. Unser Herr veranstaltet Vergnügungen von sehr ver-



Abb. 66. Christus von Engeln betrauert. Gemälde im Museum zu Kopenhagen.

schiedener Art, als Jagden, Musik, Gesänge und Ähnliches, für ihn. Oft kommt er hier im neuen Palast, wo ich male, zum Essen und hat, für einen Barbaren, gute Sitten. Er zeigt eine gewisse stolze Majestät und nimmt vor dem Papste niemals das Barett ab, weil er keines trägt, so daß man auch vor ihm die Kapuze nicht abnimmt. Er ißt fünfmal am Tage und schläft ebenso oft, vor der Mahlzeit trinkt er Wasser mit Zucker darin für den Affen. .... Oft hält er das Auge geschlossen, und wenn er es öffnet, dann hat er etwas von Fra Rafaele: er spielt sich sehr auf den großen Herrn, ohne Etwas zu besitzen. Er hat die Gangart eines Elefanten; seine Leute rühmen ihn sehr und sagen, daß er

insbesondere sehr gut reitet. Das wird wohl nur so scheinen; ich habe ihn nie weder reiten noch irgend eine ritterliche Probe sonst ablegen sehen. Er ist ein sehr grausamer Mann und hat mehr als vier Männer niedergehauen, und, wie man sagt, ohne jedes Urteil ist. Er lebt ganz auf eigene Art. Er schläft angekleidet, und gibt sitzend, wie die Parther cum gambis incrosatis (mit gekreuzten Beinen) Audienz. Auf dem Kopfe trägt er 30000 Ellen von Leinwand; und er trägt ein Paar so



Abb. 67. Der Triumph des Cäsar. Erste Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

vergingen nicht vier Stunden, so waren sie tot. An einem dieser Tage gab er einem seiner Dolmetscher viele Fauststöße, so daß man denselben zum Flusse tragen mußte, damit er die verlorenen Kräfte wiedergewönne. Man glaubt, daß Bacchus ihn häufig besucht. Kurz, er ist von allen seinen Leuten gefürchtet. Er kümmert sich um nichts, als Einer, der nichts versteht und lange Hosen, daß er sie, um nicht gesehen zu sein, aufbindet et totam facit stupire brigatam (und versetzt die ganze Gesellschaft in Staunen). Sobald ich ihn sehe, schicke ich ihn in einer Zeichnung Eurer Excellenz. Ich würde ihn schon jetzt senden, aber ich habe ihn noch nicht gut getroffen, denn bald guckt er hierhin, bald dahin, ganz wie ein Verliebter, so daß ich mir seine Züge dem

Gedächtnis nicht einprägen kann. Alles in allem hat er ein schreckliches Gesicht, namentlich wenn Bacchus ihn besucht. Doch will ich Eure Excellenz nicht länger mit diesem meinem Schreiben, das Euch im intimen Kreise lachen machen soll, belästigen und die Sitten im Vatikan seien ganz andere als die in Mantua, er wünschte wieder zu Hause zu sein. Seine Triumphbilder, die er vor dem durch die Fenster eindringenden Regen zu schützen bittet, liegen ihm am Herzen, und er empfiehlt seine Familie dem

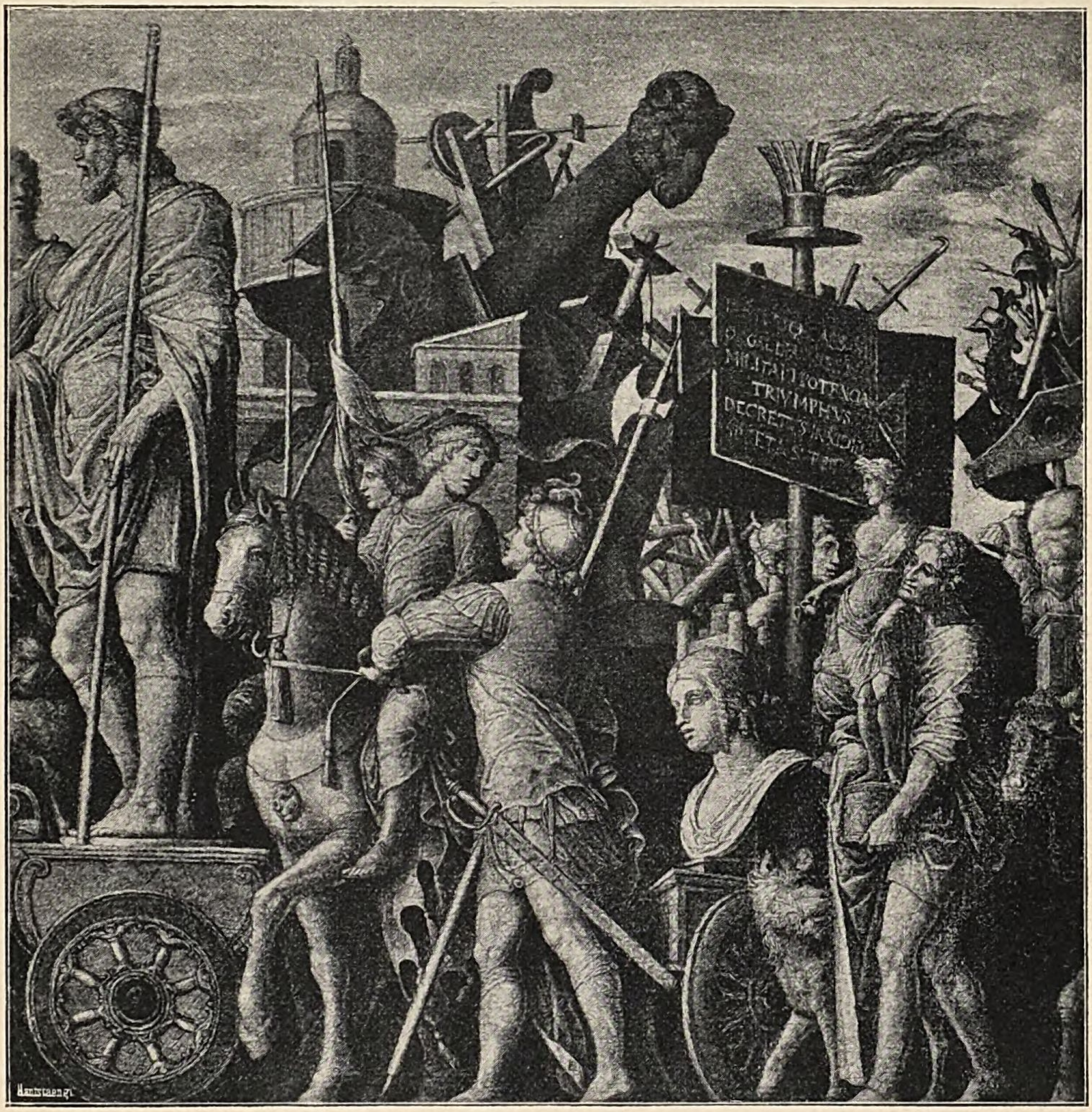


Abb. 68. Der Triumph des Cäsar. Zweite Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

empfehle mich Euch iterum atque iterum (wieder und wieder), und verzeiht mir, wenn ich mir zu viel herausnehme."

Aus einem anderen Schreiben, welches gleichfalls in eingestreuten lateinischen Sentenzen des Künstlers kindliche Freude an seiner Bekanntschaft mit der alten Sprache zeigt, spricht eine minder heitere Stimmung: Wohlwollen des Fürsten. „Denn ich habe von Unserem Herrn nichts anderes als den Lebensunterhalt, so daß es besser für mich wäre, ich wäre in meinem eigenen Hause. Eure Excellenz weiß wohl, daß, wer Schamgefühl hat, in diesen Zeiten sich nicht wohl fühlt. Die anmaßenden und bestialischen Bösen triumphieren schneller: Quoniam vir-

6*

tuti semper adversatur ignorantia (weil die Unwissenheit immer der Tüchtigkeit feindlich ist)."

Stolz auf sein Künstlertum und von der Würde desselben, welches ihm vornehmen Rang gewonnen hatte, durchdrungen, mag Mantegna, dessen Wesen in vieler Beziehung demjenigen Michelangelos verwandt gewesen sein muß, mit ähnlichem Freimut, wie dieser, dem Papste gegenübergetreten sein. Ein kleine im Wesentlichen glaubwürdige Geschichte, welche Vasari erzählt, erinnert auf das Lebhafteste an die Antworten, welche der große Florentiner Bildhauer für thörichte Fragen seiner päpstlichen Auftraggeber bereit hielt. „Man sagt, daß besagter Papst wegen der vielen Beschäftigungen, welche er hatte, Mantegna nicht so oft, wie es für denselben nötig gewesen wäre, Geld gegeben habe; und daß Andrea aus diesem Grunde unter den Tugenden, welche er malte, auch die Diskretion angebracht habe. Der Papst, der eines Tages kam, um das Werk zu sehen, fragte Andrea, was das für eine Figur sei, worauf Andrea erwiderte: es ist die Diskretion. Da erwiderte der Papst: „Wenn du willst, daß sie in guter Begleitung sei, so male



Abb. 69. Der Triumph des Cäsar. Dritte Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

ihr zur Seite die Geduld.“ Der Maler verstand, was der heilige Vater sagen wollte, und that nicht desgleichen.“

Wo Mantegna alle ihm gelassene, freie Zeit in Rom zugebracht hat, kann nicht zweifelhaft sein: was gab es für ihn, welcher mit seiner Phantasie ebensosehr im Altertum, wie in der Gegenwart lebte, nicht Alles zu sehen und zu studieren! Aber fast möchte man aus dem über diese Eindrücke in seinen Briefen bewahrten Schweigen den Schluß ziehen, daß ihm diese Welt von Bauten und Statuen nicht neu war, daß er schon früher einmal — vielleicht in seinen Jugendjahren — in Rom gewesen war. Wie sehr sein Geist und sein Auge von der Schönheit der antiken Gebilde von Neuem bezaubert wurde, dies werden die Werke uns lehren, welche er, nach Mantua zurückgekehrt, geschaffen hat.



Abb. 70. Der Triumph des Cäsar. Vierte Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Ein einziges Tafelbild wird neben jenen Fresken als in Rom entstanden und später im Besitze Francescos de' Medici von Vasari erwähnt: es stellt in kleinen Verhältnissen eine jugendliche, fast mädchenhaft aufgefaßte Madonna dar, in deren Schoß

das nackte Christkind, in einem kleinen Gesange seiner Behaglichkeit Ausdruck gebend, zurückgelehnt sitzt (Abb. 65). Eine phantastische Felsmasse türmt sich als Hintergrund auf, an ihren Abhängen sind Steinmetzen mit dem Behauen von Blöcken beschäftigt, auf Feldern und Wiesen, welche am Fuße eines fernen Hügels sich ausbreiten, gehen Arbeiter und Hirten ihrem Berufe nach. Das mit höchster Feinheit behandelte, schlicht in den Farben gehaltene Werk, welches sich jetzt in den Uffizien zu Florenz befindet, gehört zu den merkwürdigsten und bedeutungsvollsten Schöpfungen Mantegnas. Der Meister sucht und findet hier, von der feierlich erhabenen, strengeren kirchlichen Auffassung der Madonna sich abwendend, ein neues Ideal der einfach menschlich natürlichen Darstellung von Mutter und Kind. Nicht Engel, nicht Heilige umgeben die Gruppe, nicht auf königlichem Throne, sondern einsam in der freien Natur, mitten in der Umgebung menschlicher Arbeit, hat sich die junge Mutter, deren zarte, sinnige Züge und üppiges gewelltes Haar direkt dem Leben nachgebildet zu sein scheinen, niedergelassen. Die kirchliche Repräsentationsdarstellung ist zum



Abb. 71. Der Triumph des Cäsar. Fünfte Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Genrebilde geworden: nur die typische Tracht und die Heiligenscheine weisen auf die Göttlichkeit hin. Selbst die florentinischen Madonnenbilder und -reliefs jener Zeit erscheinen im Vergleich mit diesem Bilde von typischer Gehaltenheit und Strenge. Abseits von der Entwickelung eines Ideales, welcher sich von des Paduaners Kunst so mächtig angezogen und beeinflußt fühlen sollte, offenbart sich in dem träumerisch poetischen Stimmungsgehalt von Andreas „vierge aux rochers“ in ganz überraschender Weise.

An deutsche Art gemahnt ähnlich die



Abb. 72. Der Triumph des Cäsar. Sechste Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

welches in eben jenen Jahren bereits durch den zum Meister herangereiften Lionardo eine neue Gestaltung erhielt, fand das Genie Andreas eine ganz persönliche Auffassung, welche nicht in der italienischen, sondern nur in der nordischen Ideenwelt eines Albrecht Dürers ihr Analogon hat. Die tiefe, innere, künstlerische Verwandtschaft Mantegnas mit dem großen Nürnberger, eigentümliche Darstellung Christi als Schmerzensmannes auf einer Tafel des Kopenhagener Museums, welche aus Rom stammt und vielleicht auch während jenes römischen Aufenthaltes entstanden ist (Abb. 66). Der Gemarterte sitzt, die Wunden weisend, auf einem Throne: zwei knieende groß gebildete Engel hinter ihm halten die Enden seines Hüftentuches. Wieder, wie in den frühen

Passionsdarstellungen, ist der Natur eine das Gefühl mächtig bestimmende Wirkung zuerteilt: die eine ähnliche Staffage, wie das Madonnenbild, zeigende Landschaft ist von abendlichem Sonnenlichte beschienen. Noch klingt in dem heftigen Schmerzens- von einem Nachahmer des Meisters gefertigter Stich (B. 3) ist mit Benutzung des Bildes entstanden.

Während Mantegna mit der Ausführung der Malereien in der päpstlichen Kapelle beschäftigt war, fand in Mantua

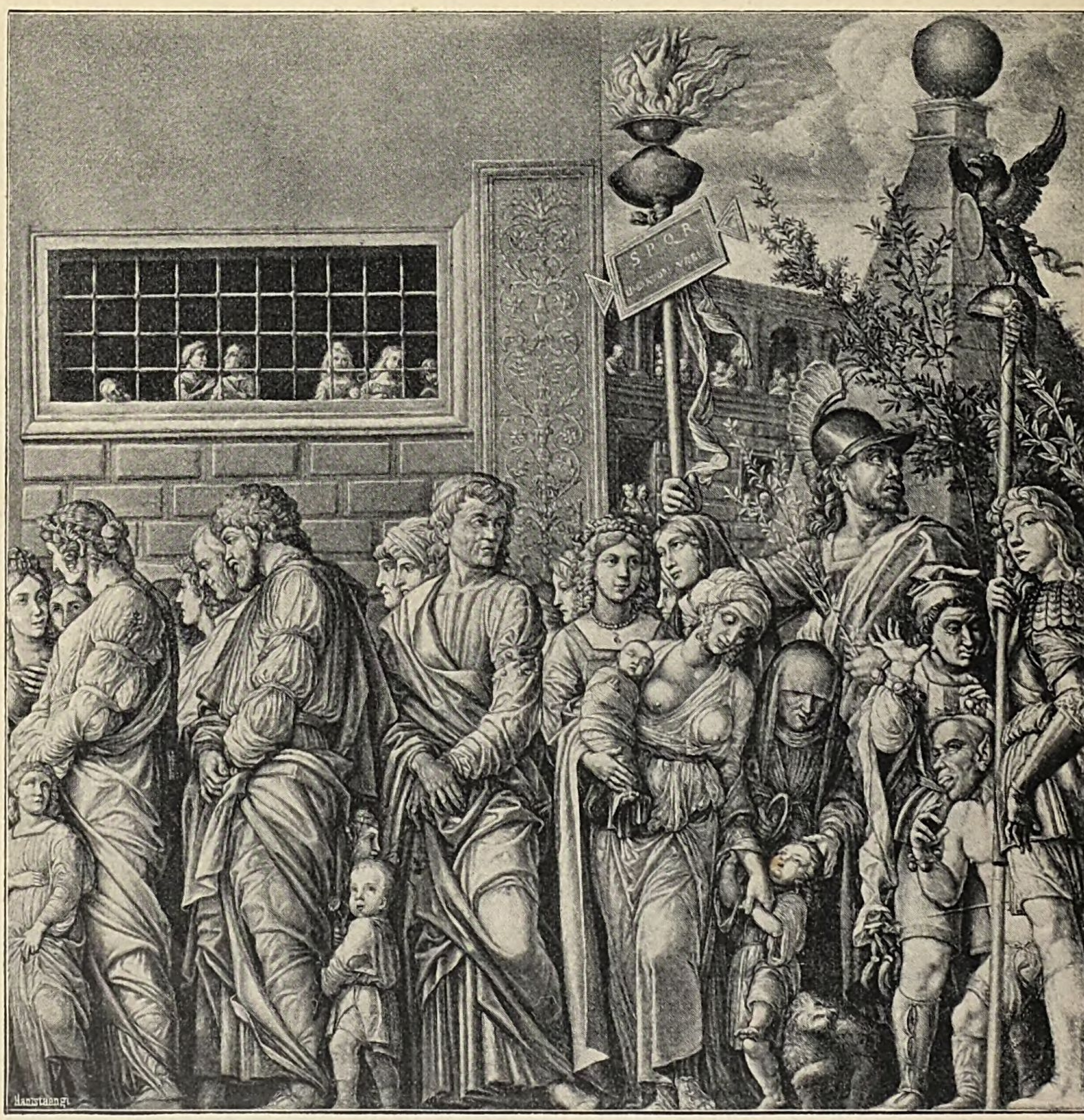


Abb. 73. Der Triumph des Cäsar. Siebente Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

gebahren der Eindruck nach, welchen dereinst Donatellos Darstellungen des von Engeln gehaltenen Leichnams Christi auf die Einbildungskraft des jungen Mantegna hervorgebracht, aber die zarte Formensprache im Kopf und im Nackten, sowie die Bildung der Engel in höherem Alter und die Komposition ist neu und eigenartig. Ein wohl ein Ereignis statt, welches Hof und Stadt in größte Erregung versetzte. Im Januar 1490 wurde die Hochzeit des Marchese Francesco mit Isabella von Este, einer Frau von den seltensten Gaben und der vielseitigsten Bildung, gefeiert. Francesco hatte dringend gewünscht, daß der Künstler zu den Festlichkeiten heimkehre, und im

Dezember an ihn, sowie an den Papst in diesem Sinne geschrieben; aber Andrea war zu eben jener Zeit krank, und Innocenz VIII. mochte ihn nicht ziehen lassen, bevor die ihm aufgetragene Arbeit nicht vollendet war. So fehlte unter den Künstlern, welche Stadt und Palast zu Ehren des Einzuges der jungen Fürstin mit dekorativen Malereien schmückten, der Mann, welcher der Ruhm des Gonzagaschen Hauses war und der sich Isabella schon nach Ferrara durch einen Brief des Battista Guarino besonders hatte empfehlen lassen. In diesem Schreiben betont der berühmte Humanist, daß eine solche Vermittelung unnötig sei: „Ich erwiderte Mantegna, daß ausgezeichnete Menschen wie er bei Eurer Herrlichkeit keiner Empfehlung bedürfen, da Sie von selbst die größte Neigung dazu haben, Jeden zu lieben und begünstigen, der es verdient; doch wolle ich es trotzdem thun. Und so bitte ich Eure Herrlichkeit, ihn lieb zu haben und in hoher Achtung zu halten, da er in Wahrheit von der Vorzüglichkeit seiner Kunst, in welcher er keines gleichen hat, abgesehen, ein durch und durch edles Wesen ist.“ So war Andrea, als er im Sommer 1490 von Rom nach Mantua heimkehrte, eines bewunderung- und liebevollen Empfanges gewiß, und beglückende Hoffnungen wurden durch den Anblick und die Begrüßungsworte der ebenso anmutigen wie klugen und



Abb. 74. Der Triumph des Cäsar. Achte Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

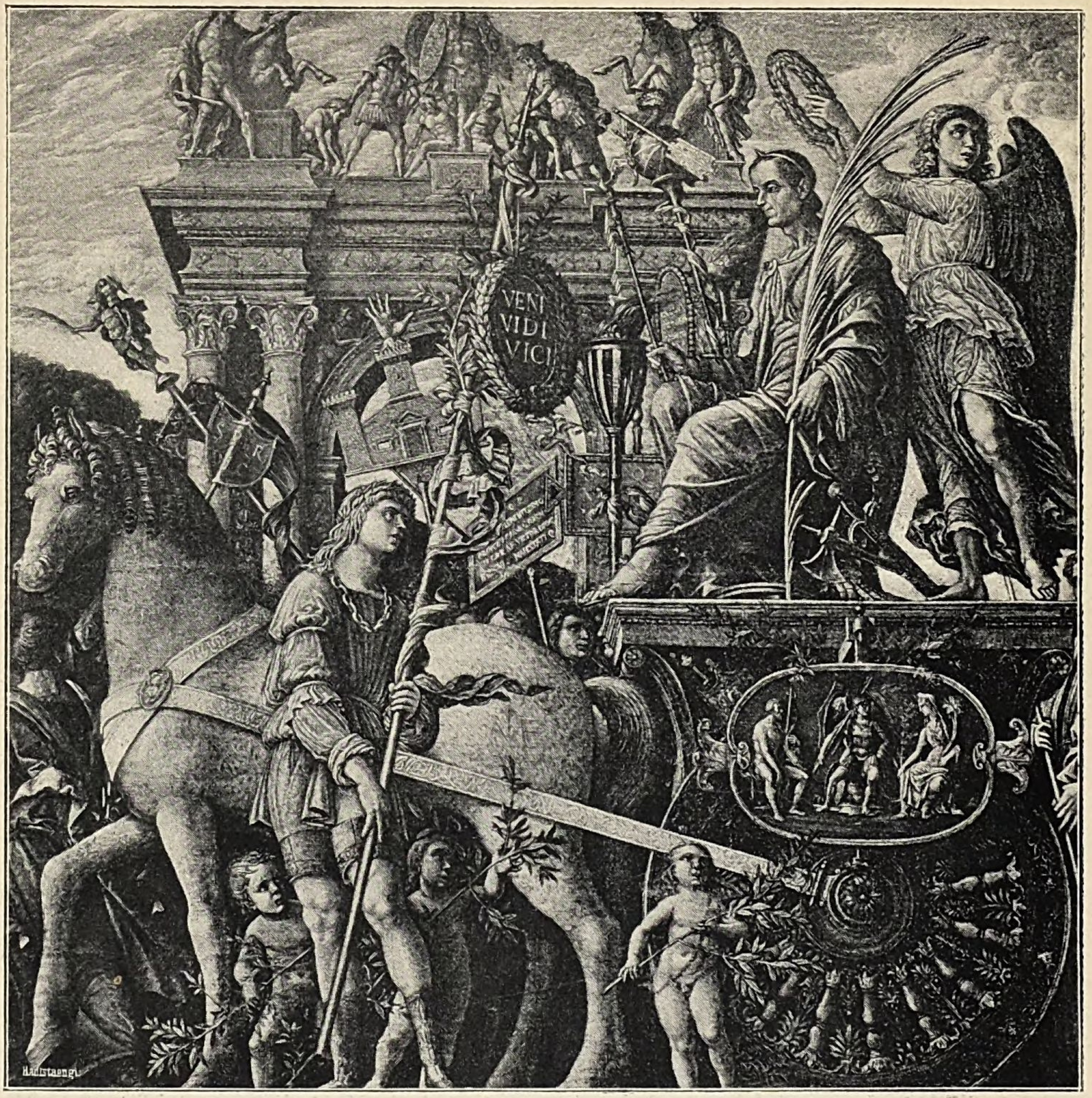


Abb. 75. Der Triumph des Cäsar. Neunte Abteilung.
Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

liebenswürdigen Frau in seinem Herzen erweckt. Gewiß hätte dieselbe gern seine Dienste gleich für sich in Anspruch genommen, um sich von ihm die von ihr gewählten Räume im Castello zu einem künstlerischen Zauberreich umgestalten zu lassen; aber ihr Gemahl wünschte vor Allem die so lange unterbrochene Arbeit an dem Triumph des Cäsar wiederaufgenommen und vollendet zu sehen.

Dieses aus neun großen, auf feine Leinwand mit lichten Farben gemalten Bildern bestehende Werk (Abb. 67—75), welches 1492 seinen Abschluß erreichte, im siebzehnten Jahrhundert von Karl I. angekauft wurde und jetzt in der Galerie von Hampton Court sich befindet, hat, wie es scheint, des Meisters Phantasie durch lange Zeit hindurch beschäftigt. Vielleicht schon in Padua hatte er eine nicht auf uns gekommene Abhandlung kennen gelernt, welche der dort ansässige Giovanni Marcanuova „über die Amtswürden, den Triumph und das Kriegswesen der Römer" verfaßt hatte, und die hierin niedergelegten Untersuchungen, sowie die eigenen an antiken Denkmälern angestellten Studien mochten ihn zu der künstlerischen Behandlung eines Gegenstandes reizen, welcher ihm die Gelegenheit bot, einmal die ganze Fülle seines antiquarischen Wissens zu zeigen und zugleich seine Phantasie von der Überfülle der sie unausgesetzt

beschäftigenden Vorstellungen antiken Inhaltes zu befreien. Hatte er in den Eremitanifresken, den Madonnen und Passionsscenen seiner frühen Zeit antike Bauwerke, Inschriften, Reliefs und Trachten in reichem Maße verwertet, hatte er dann für den ornamentalen Schmuck der Decke in der Camera degli Sposi Kaiserbildnisse und mythologische Sujets verwandt, so beschloß er jetzt, für eine umfangreiche Arbeit einen antiken Stoff selbst zu wählen. Noch zu Lebzeiten Lodovicos dürfte der Plan eines Triumphzuges Cäsars entstanden und in Zeichnungen gestaltet worden sein, und zwar hat der Künstler zuerst wohl bloß an eine Ausführung im Kupferstich gedacht. Zwei Stiche (B. 12 und 13) — die zwei anderen seinem Stechwerk einverleibten sind von Schülerhand — wurden von ihm vollendet. Vermutlich erregten sie bei seinem fürstlichen Herrn ein so lebhaftes Interesse, daß der Gedanke einer Benutzung der Entwürfe für eine Wanddekoration entstand. Aber zur Verwirklichung des großartigen Unternehmens haben zunächst wohl die Mittel gefehlt, und erst Markgraf Francesco veranlaßte etwa 1485 Andrea, die Arbeit zu beginnen, die so schnelle Fortschritte machte, daß etwa im Sommer 1486 ein in Mantua weilender Fürst, wahrscheinlich Ercole von Este, das Atelier aufsuchte, um sie zu sehen. Der Aufenthalt in Rom unterbrach die Beschäftigung mit dem Werke, für welches, wie wir sahen, Mantegna aus der Ferne sorgte. Eine am 28. November 1491 ihm zugesagte, am 4. Februar 1492 vollzogene Landschenkung, um welche er bat, damit seine langen Dienste „von dem Erlauchten Herrn Gonzaga, dem ich mich immer mit allen meinen Kräften und der mir von Gott verliehenen Begabung Ehre zu machen, angestrengt habe“ anerkannt würden, scheint



Abb. 76. Der Triumph des Cäsar. Gruppe der Senatoren. Kupferstich B. 11.



Abb. 77. Judith. Zeichnung in den Uffizien zu Florenz.

die Belohnung gewesen zu sein, welche der Vollendung der Bilder auf dem Fuße folgte. Sie wurden in einem Saale des beim Pusterlathores gelegenen Palazzo nuovo, der nach Equicolas Angabe eigens um sie aufzunehmen gebaut worden war, aufgehängt und haben, leicht transportierbar wie sie, in Rahmen gespannt, waren, in der Folgezeit, was wir aus einem Berichte von 1501 erfahren, wohl auch zuweilen als Bühnenschmuck die Aufführungen der Lustspiele von Plautus und Terenz im Kastell verherrlicht. Wie weit die beiden Söhne Andreas, Francesco und Lodovico, sowie Francesco Buonsignori und andere Gehilfen ihm bei der Ausführung geholfen haben, entzieht sich der Entscheidung. Ein Kreis von jüngeren Künstlern hatte sich um Mantegna gebildet, die ihrerseits in den Schlössern der Gonzagas beschäftigt wurden. Unter den Arbeiten, die ihnen aufgetragen wurden, befanden sich auch die „Triumphe Petrarcas," welche, 1491 und 1492 angefertigt, als Wanddekorationen dienten, aber nicht auf uns gekommen sind.

Mehr vielleicht als alle anderen Schöpfungen des Meisters haben — das zeigen die alten mehr oder weniger getreuen Kopien in den Sammlungen von Wien und Schleißheim und die Holzschnitte von Andrea Andreani — jene, ihrem Gegenstande und ihrer Behandlung nach überraschend originellen Gemälde des Triumphes Cäsars das Staunen der Zeitgenossen erregt. Was von Keinem gewagt worden war, Mantegna hatte es gethan. Seine heiße Sehnsucht hatte den Schatten der Antike heraufbeschworen, und wie durch Zauber gebannt, hingen die Blicke der Freunde und Gäste des Gonzagaschen Hofes an der wunderbaren Erscheinung. Seit Jahrzehnten versenkt in das Studium und die Anschauung einer vergangenen Welt, im Besitze einer fast unbegreiflichen Kenntnis der litterarischen und künstlerischen Überlieferung derselben, weckte er, die gesamte römische Kultur in der einen, für sie am meisten charakteristischen Ausdrucksform des Triumphes zusammenfassend, diese Kultur im deutlichsten, allverständlichsten Bilde zu neuem Leben, und dies mit einer so unvergleichlichen Meisterschaft, daß dieses Werk nicht das Resultat der ein halbes Leben lang mit unermüdlichem Fleiße gepflogenen Studien, sondern die Eingebung eines glücklichen, hellsichtigen Schauens zu sein schien. Das Geheimnis lag freilich darin, daß alle jene Beschäftigung mit dem Altertum nicht eine kritisch geschichtliche Bethätigung des Verstandes gewesen war, sondern von der leidenschaftlichen Begeisterung einer das Leben suchen-

den und findenden genialen Künstlerseele getragen ward. Noch heute — wird auch unser Empfinden durch diese Bilder nicht wie durch die christlichen Darstellungen Mantegnas in allen Tiefen erregt, ja muten sie uns, als für unser Gefühl bedeutungslose und fremdartige an — noch heute muß, wer sich in die Betrachtung vertieft, den Triumph als eines der Wunderwerke höchster Kunst anstaunen. Ist es das Altertum, ist es die Renaissance, die aus ihm zu uns spricht? — man weiß es nicht zu sagen; man weiß nur das Eine, daß man in Hunderten von individuellen Erscheinungen das Leben vor sich gewahrt, und daß man über diesem den ganzen, scheinbar Alles dominierenden historisch-konventionellen Apparat vergißt. Dieser „Triumph des römischen Feldherrn" ist zugleich einer der größten Triumphe künstlerischen Genies.

„Zuvörderst werden wir gewahr," so faßt Goethe in seinem, dem Werke Mantegnas gewidmeten Aufsatze das Allgemeine des Eindruckes zusammen, „daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Geräte. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

„Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiben und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammendrängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr werden, wir sodann nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höheren verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen."

Für die Anordnung des ganzen Zuges hat sich Mantegna der Beschreibung des Triumphes von Scipio, welche Appian gibt, bedient, mehrere Züge dem von Josephus Flavius geschilderten Triumph des Vespasian entlehnt. Für alle Einzeldinge, Trachten, Geräte und Architektur, verwertete er seine nach den Antiken angefertigten Zeichnungen und antike Werke der eigenen und anderer Sammlungen, indem er mit



Abb. 78. Das Bacchanal mit dem Silen. Kupferstich B. 20.

seiner Phantasie schöpferisch ergänzte und ausgestaltete. Die wichtigste Belehrung und Anregung haben ihm die Trajanssäule und der Titusbogen gegeben; manche andere Vorlagen konnten in Münzen und noch heute erhaltenen Reliefs nachgewiesen werden. Die gesamte Komposition aber, wie jede einzelne Gestalt, ist eine durchaus freie und selbständige Erfindung Andreas, welcher hier wieder, offenbar in Rücksicht auf die Augenhöhe des Beschauers, den Augenpunkt tief, etwas unter der Fußfläche der Gestalten gewählt hat.

Lassen wir den Zug so, wie ihn Goethe in seiner unvergleichlichen Art geschildert hat, an uns vorüberziehen!

„1 (Abb. 67). Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emporragend. Romas Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantia mit Füllhorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zur Anregung aller Sinne."

„Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, voneinander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftete Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgeteilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwengliche Triumphzug stattfände."

„Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene, zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper."

„2 (Abb. 68). Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere, tragbare Gottheit in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hoch aufgetürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Balisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernstem



Abb. 79. Das Bacchanal mit der Kufe. Kupferstich B. 19.

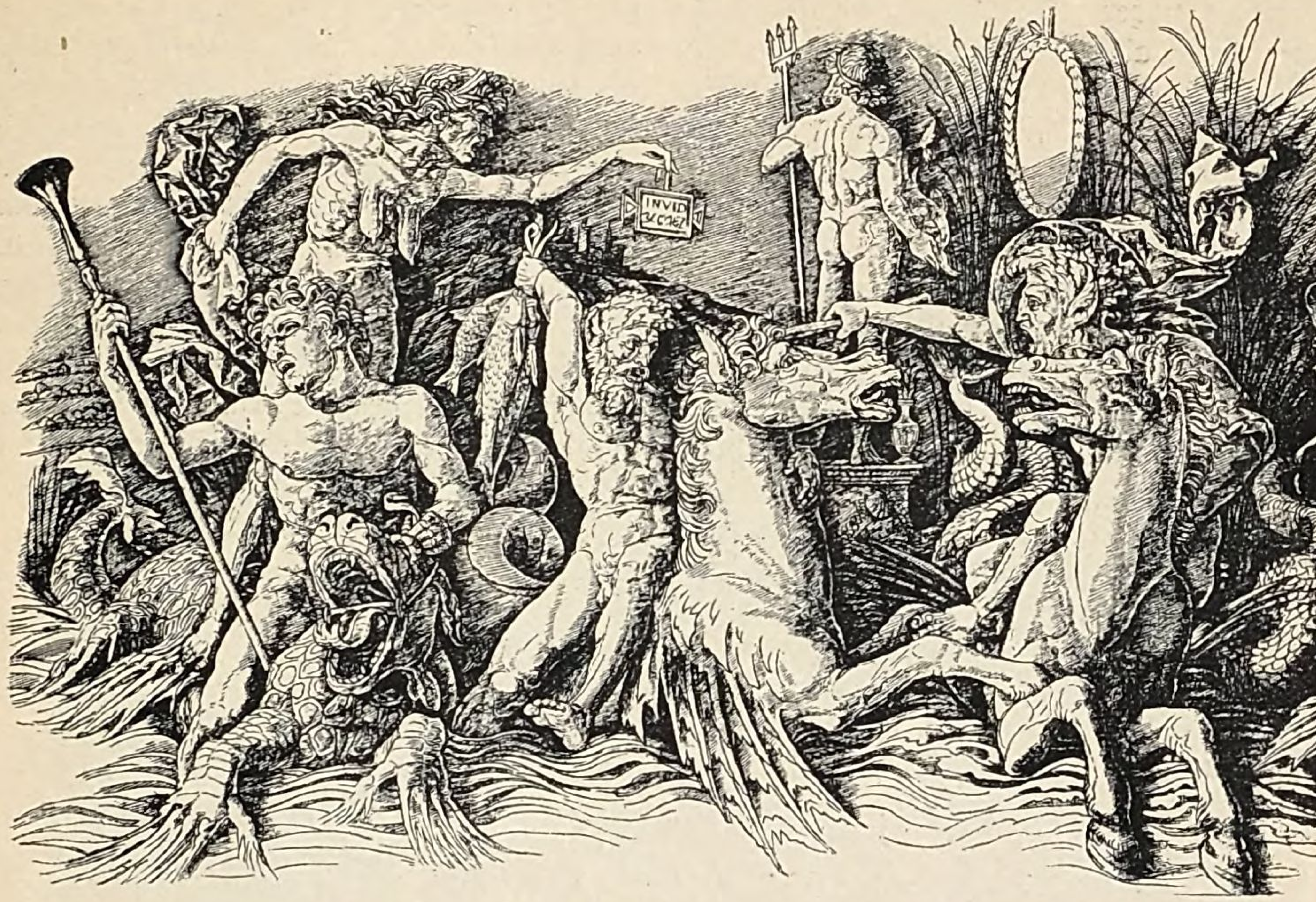


Abb. 80. Kampf der Seegottheiten. Kupferstich B. 17.

Geschmack zusammen und übereinander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung."

„3 (Abb. 69). wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Jünglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug; aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst noch etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort."

„4 (Abb. 70). Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art; aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphierenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opfertiere, zierliche Kamillen und fleischermäßige Popen."

„5 (Abb. 71). Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei anderen perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe, flammende Kandelaber; schöne Jünglinge, leicht bewegt, aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt."

„6 (Abb. 72). Auf die beschwerliche Masse der ungeheuren Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen anderen Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehenden in sich begreift: es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen."

„7 (Abb. 73). Doch sie werden nicht sehr gedrängt; hinter ihnen schreiten Ge-

fangene einher, kein Abzeichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulein von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich, als bei dem anständigsten Feste. Treffliche, tüchtige Männer folgen hierauf in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber; denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Ein junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, vor dem Zuschauer zum Teil verdeckt von einer älteren, kinderbelästigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen."

„Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr; ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten, edlen Familien, die tüchtigen Ratsherren, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf; und so ist denn alles gesagt: die einen sind totgeschlagen, und die anderen leiden."



Abb. 81. Kampf der Seegottheiten. Kupferstich B. 18.

„Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen: diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen; wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen."

„8 (Abb. 74). Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise

verletzt; es folgt ein Chor Musikanten in kontrastierenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren. Ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Gebärden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag."



Abb. 82. Der Parnaß. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

„Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergibt sich sogleich aus der folgenden Figur; denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde."

„9 (Abb. 75). Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen

Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das „Veni, Vidi, Vici“ entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Trefflicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, nicht darzustellen.“

Mit dieser Darstellung schließt der Gemäldecyklus. Goethe aber vermißte den eigentlichen Abschluß und stellte die Vermutung auf, ursprünglich habe noch eine zehnte Gruppe gefolgt, welche den Lehrstand repräsentierte. In einem Kupferstiche (B. 11, Abb. 76), welcher allerdings unzweifelhaft eine Komposition Andreas wiedergibt, wenn er auch vielleicht nicht von ihm selbst gefertigt wurde, erkennt er das hinter Cäsar einherschreitende Gefolge von Gelehrten und Lehrern, denen als Letzte des Zuges Soldaten folgen. In der That dürfte diese Darstellung ursprünglich als Schluß erdacht und nur aus äußeren Rücksichten nicht als Gemälde ausgeführt worden sein.

Es wäre unmöglich, auf alle bedeutsamen Einzelheiten des Werkes einzugehen, die beispiellose Kunst, mit welcher in die Komposition Rhythmus, Harmonie, Abwechselung und immer neue Belebung gebracht ist, an Beispielen darzulegen, die Kraft und Feinheit der Formenbildung ausführlich zu schildern; nur wenige, hervortretende Geschmacks- und Stileigentümlichkeiten, welche uns als neu berühren, seien besonders erwähnt: einmal die künstlich zierliche Tracht des reich in spiralförmigen Locken gedrehten Haares bei den Frauen und Jünglingen, dann die zarte Faltenkräuselung der bald weich sich anschmiegenden, bald im Winde flatternden, gern angewandten dünnstoffigen Gewänder, endlich die namentlich bei den älteren Männern scharf hervorgehobene Muskulatur in den Gesichtern. In diesen Elementen zeigt sich der zu einer Modifikation des älteren Stiles führende Einfluß des erneuten Studiums der Antike, in welcher Mantegna nun Dinge entdeckt und bewundert, die früher sein Auge nicht in gleichem Grade gefesselt hatten. Das Streben nach mannigfacherer Bewegung in Haltung und Gebärden, nach weicherer Schönheitsbildung der jugendlichen



Abb. 83. Tanzende Musen. Kupferstich.

und weiblichen Gestalten und nach Intensität des Gefühls- und Charakterausdruckes läßt die Werke dieser späten Periode des Künstlers, in denen eine hellere Farbenstimmung gewählt ist, bereits den Schöpfungen der großen Meister, welche im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Vollendung bringen sollten, sich nähern; man würde sie mit denselben vergleichen, bliebe nicht auch in ihnen ein Rest jener Strenge und Herbheit, in welcher sich der Konflikt eines höchsten Stilgefühles mit dem auf Wahrheit der Naturwiedergabe gerichteten Drange offenbart.

Der großartige, 1491 entstandene, in einer lavierten Federzeichnung der Uffizien (Wiederholung davon im Louvre) erhaltene Entwurf (Abb. 77) zu einem Gemälde der Judith, welche der Magd den Kopf des Holofernes übergibt, zeigt, wie diese künstlerische Richtung zu einer noch größeren Freiheit gelangt, als im „Triumph Cäsars“, dessen Frauengestalten hier zu höchster Macht ausgereift erscheinen. Man begreift, daß



Abb. 84. Der Sieg der Weisheit über die Laster. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Vasari dieses Blatt, welches sich in seiner Handzeichnungensammlung befand, als eine der bedeutendsten Erfindungen Andreas verehrte.

In die Zeit der Beschäftigung mit den Triumphbildern, wohl schon in die achtziger Jahre, dürfte aber auch die Entstehung jener antike Stoffe behandelnden großen Kupferstiche anzusetzen sein, in welchen Mantegna sich die Aufgabe gesetzt hatte, mit antiken Skulpturen in der Darstellung des Nackten zu wetteifern. Es sind jene vier großen Blätter, von denen zwei bacchische Scenen, die beiden anderen „den Kampf der Seegötter“ behandeln, Schöpfungen, welche durch ihre großartige Formensprache und leidenschaftliche Lebendigkeit zu allen Zeiten das größte Staunen erregt haben und von allen Arbeiten des Künstlers vielleicht am Allgemeinsten bekannt geworden sind. Nicht die nachweisbare Entlehnung einzelner Motive aus antiken Reliefs ist das Fesselnde an diesen gewaltigen Gebilden, sondern die Kühnheit und Freiheit, mit welcher die antiken Vorstellungen, von innen heraus umgestaltet, zum Ausdruck modernen Empfindens gemacht worden sind. Als das Moderne aber ist die äußerste, bis an die Grenzen des Darstellbaren gehende Steigerung der momentanen Lebensverwirklichung in Formen und Bewegungen zu bezeichnen. Was in den Figuren der Eremitanifresken uns als elastische Anspannung und gehaltene Kraft berührte, ist nun zu voller, schrankenloser Aktivität entfesselt. Der klar und besonnen abwägende Meister der Perspektive ist zum rücksichtslos seinem Gefühl sich hingebenden Meister des dramatischen Ausdrucks geworden. Diese Freiheit aber war ihm erwachsen aus Studien, welche ihn in allen von großen Aufträgen nicht in Anspruch genommenen Stunden während der Jahrzehnte in Mantua beschäftigt haben müssen: den Studien des Nackten und der Anatomie! Aus diesen Stichen atmet das Gefühl des Sieges über alle Schwierigkeiten und Mühsal einer solchen Arbeit. Das einzeln Beobachtete erhebt er zur stilistischen Deutlichkeit organischer Gesetzmäßigkeit, ja demonstriert durch die scharfe Hervorhebung des charakteristischen Wesentlichen im Knochen- und Muskelgefüge des menschlichen, durch mannigfache Typen veranschaulichten Körpers die große Einheit der Lebenskraft in ihren verschiedenen Funktionen.

Tritt in dem offenbar frühesten der Stiche, dem „Bacchanal mit dem Silen“ (B. 20, Abb. 78), dessen wilder Humor vor dem derb Unschönen nicht zurückschreckt, das plastische, reliefartige Element durch die Modellierung in hellem, scharfem Lichte noch in einer an die älteren Kupferstiche erinnernden Weise hervor, so ist das „Bacchanal mit der Kufe“ (B. 19, Abb. 79) mit den hier weicheren Übergängen von Licht zum Schatten mehr malerisch gehalten, und zugleich ist eine Mäßigung in der Bewegung und der Hervorhebung der Muskulatur wahrnehmbar. Ihrem Stile nach schließen sich die beiden Darstellungen (B. 17, 18, Abb. 80, 81) an, in denen Wogen, Wasserungeheuer, Tritonen und Nymphen den wilden Kampf miteinander ausfechten; eine dieser Kompositionen entlehnte der Künstler ziemlich getreu einem antiken Relief.

Welche Anregungen von diesen formengewaltigen Phantasien des großen Meisters ausgegangen sind, entzieht sich einer kurzen Darlegung; wohin sie kamen, haben sie die Einbildungskraft der Künstler zur Beschäftigung mit antiken mythologischen Stoffen gereizt und das Studium des Nackten gepredigt. Ihr Einfluß ist ein unermeßlich großer gewesen, und nicht allein in der norditalienischen Kunst: in Florenz folgte Antonio Pollajuolo den hier gegebenen Anweisungen und machte nachahmend und übertreibend Mantegnas Kupferstichstil und Anatomie zum Besitze toskanischer Kunst, und als im Jahre 1494 der junge Albrecht Dürer nach Venedig kam, fand er in diesen Stichen, von denen er zwei kopiert hat (Zeichnungen in der Albertina zu Wien), eine Welt künstlerischer Anschauungen, die seinem Streben und der deutschen Kunst ungeahnte Weiten und Möglichkeiten eröffneten.

* * *

Der Bannkreis antiker, historischer und mythologischer Stoffe, in welchen Mantegna eingetreten war, sollte durch die geistreiche Fürstin, welche den Hof der Gonzagas zu einem Wunderreiche des Phantasielebens zu machen entschlossen war, aufrecht erhalten werden. Mit Ungeduld wird Isabella den



Abb. 85. Zwei Jahreszeiten: Sommer und Herbst.
Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Augenblick erwartet haben, in welchem der Meister den Triumph Cäsars vollendet hatte und sich ihren besonderen Diensten widmen konnte. Ihr Lieblingsmaler Ercole Roberti, den sie aus Ferrara mit sich nach Mantua genommen hatte, hatte sie in einem Anfall von Schwermut verlassen und war in die Heimat zurückgekehrt; nun rief sie Mantegna in einen der kleinen Räume, die sie in ihren Mußestunden bewohnte, und beriet mit ihm die künstlerische Ausschmückung derselben. Ihr von Dichtern erzogener Geist zu dessen ausgewähltesten Schätzen sie ihres Phantasiereichtums wie ihrer wundervoll zarten Ausführung in kleinen Verhältnissen wegen gehören.

Das eine hat einen gedanklich einfachen Vorwurf: es stellt den Parnaß oder besser gesagt: das Reich der Liebe und der Kunst dar (Abb. 82). Auf einem Felsjoch, durch welches man in ein reich bebautes, breites Thal zwischen sanft ansteigenden Bergen schaut, hat sich als Herrscherin Venus von dem Lager im Schatten eines Citronen-

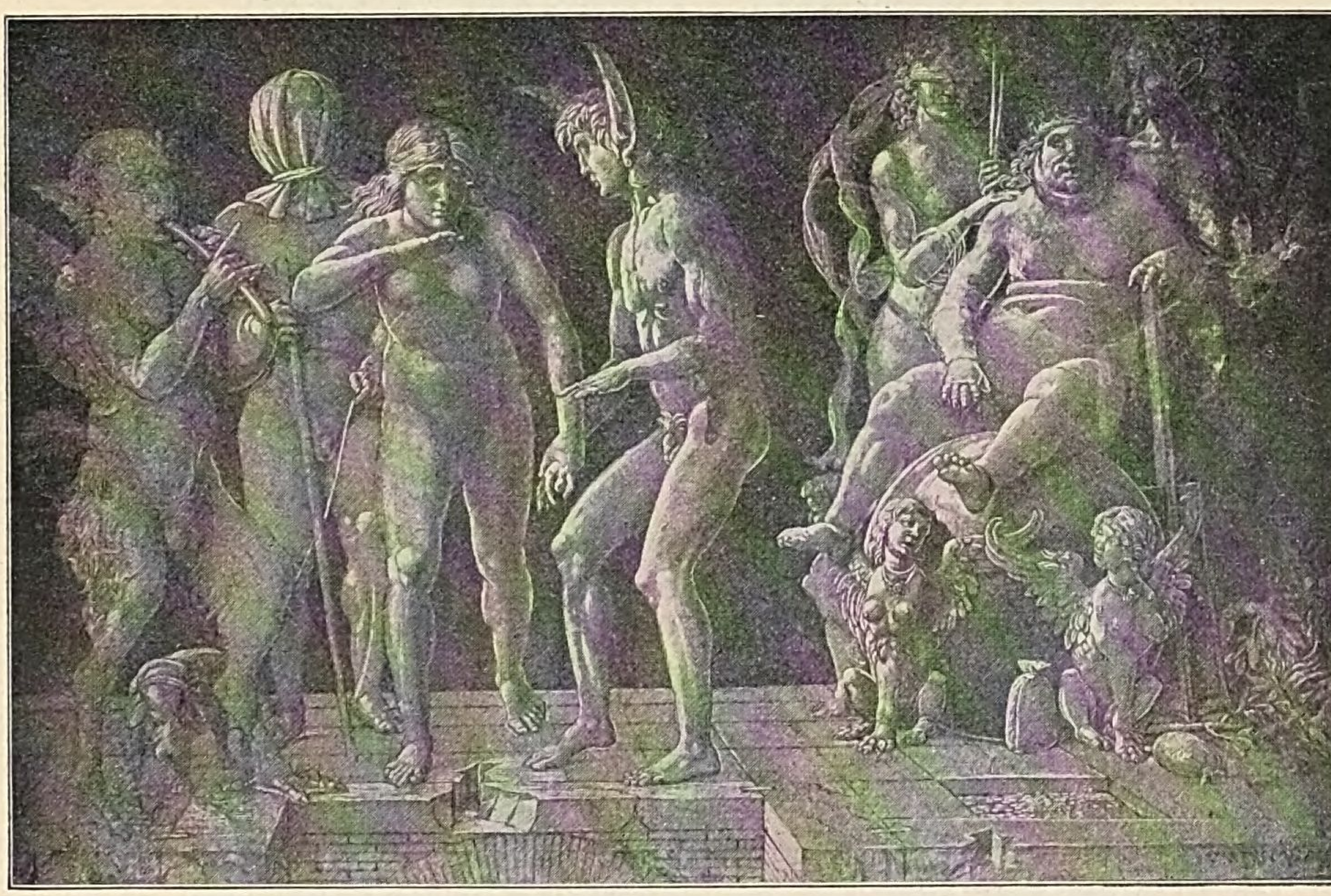


Abb. 86. Allegorische Darstellung: Die verbrannte Wahrheit.
Zeichnung Mantegnas (?) im British Museum zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

verlangte von ihrer Umgebung Anregung zugleich für die Einbildungskraft und das Denken: sinnige Allegorien in antikem Gewande waren ihre Liebhaberei. Ein Cyklus derartiger Gemälde sollte die Wände ihres Studio verzieren. Irgend einer von den Humanisten — in späterer Zeit ist Paris da Ceresara in solchen Dingen ihr Berater gewesen — wird das Programm entworfen haben, wenn nicht der an Wissen nicht minder wie an Einfällen reiche Andrea selbst den Stoff wenigstens des einen der Bilder bestimmt hat, mit denen er die Arbeit begann. Sie sind uns noch heute erhalten und zwar im Louvre zu Paris, gebüsches erhoben. In ihren Anblick versunken und von ihrem Zauber gefesselt, weilt der Kriegsgott, seines wilden Berufes vergessend, an ihrer Seite, unbekümmert um den durch den spottenden Amor aus seiner Arbeit aufgeschreckten Vulkan, der aus dem Dunkel seiner Schmiedehöhle den lichten Glanz des glückseligen Paares gewahren muß. Wo die Liebe über die Zwietracht siegt, wird das Leben zum seligen Traum künstlerischen Spieles: der Frieden des Parnasses ist der Venus Werk. Unter ihrem Schutze und von ihrem Anblick begeistert findet Apollo auf seiner Lyra die Weisen, nach denen der Musenchor den leichtbe-

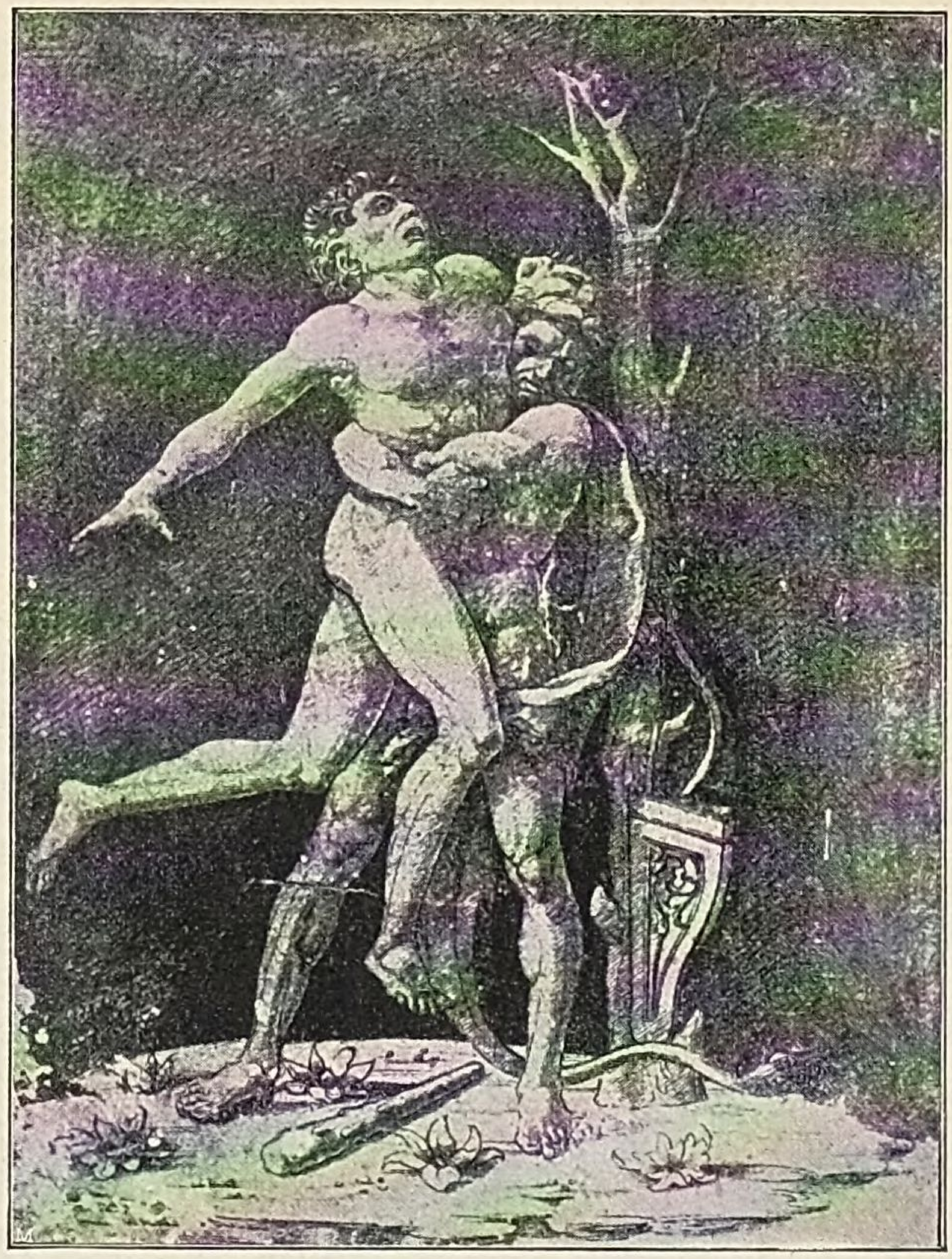


Abb. 87. Herkules und Antäus. Zeichnung in den Uffizien zu Florenz.

schwingten Reigen schlingt, und gern vergißt, vom süßen Blick der holden Tänzerinnen gebannt, Merkur den rastlosen Schritt, um, auf den Pegasus gelehnt, im Schauen und Hören sich zu verlieren.

War dieses Bild eine schmeichelnde Verheißung der Friedensfreuden, welche Isabella ihrem auf beständigen Kriegsunternehmungen fern weilenden Gatten in ihrem Musenhofe bereitete? Mantegna wußte die Zauberformel für ihren Wunsch zu finden: dieselbe Künstlerphantasie, welche den wilden Taumel bacchantischer Lust und die elementare Wut der Tritonenkämpfe erschaut, träumte mit Entzücken von lichten, ewig jugendlichen Frühlingsgestalten und verwandelte bestrickende Melodien in bildnerische Formen und Erscheinungen. Der Geist der Musik war in diesem Manne mächtig, und die Weisen, welche er von den Lippen der mit künstlerischer Vollendung die Laute spielenden Fürstin vernommen, haben ihn bei dieser wunderbaren Schöpfung seines Pinsels begleitet. Wie es scheint, wollten sie ihn nicht verlassen, so wenig, wie die Frauenfiguren, in welchen er sie sichtbar gemacht hatte: in einem Kupferstiche (Abb. 83) gibt er, vielleicht zu noch höherer Anmut geformt und mit leichter Variation, vier der Musen noch einmal.

Nicht mit gleicher Freiheit durfte sich sein Genie in dem zweiten Gemälde: dem „Sieg der Weisheit über die Laster" äußern. (Abb. 84). Ein spitzfindiges, sicher nicht von ihm selbst ausgedachtes Programm mutete ihm hier die Gestaltung eines ebenso künstlerisch Unmöglichen zu, wie es dereinst Giotto und seinen Schülern in den scholastischen Allegorien geboten worden war. Ein nüchterner, abstrakter, eine Fülle von Begriffen in sich schließender Gedanke sollte in anschauliche Vorstellung umgesetzt werden: an dieser Aufgabe mußte selbst eine Begabung wie diejenige Mantegnas scheitern. Er

sah sich, in der einzelnen Charakteristik der Laster seine Einbildungskraft in erstaunlicher Weise bewährend und höchst reizvolle Motive erfindend, doch genötigt, zu dem alten Auskunftsmittel von inschriftlichen Bezeichnungen der Figuren zu greifen, sollte die Darstellung nicht ganz unverständlich bleiben.

In einem am Fuße hoher Berge gelegenen laubenumgebenen Garten drängt Minerva, stürmenden Schrittes hervorbrechend, die Laster in einen Sumpf. Zwei Tugenden, die eine mit einer Fackel, die andere mit einem Bogen, eilen ihr voran. Schon befindet sich die gekrönte Unwissenheit, vom Geiz und von der Undankbarkeit getragen, im Wasser; ein Satyr mit einem Kinde, die Wollust, ein Centaur, auf dessen Rücken eine venusartige Frau steht, die Bosheit als Affe, der Müßiggang und die Trägheit in der Gestalt eines verstümmelten Alten und einer Bettlerin folgen ihr. Am weitesten zurück ist die als Satiressa gebildete, drei Kinder an der Brust tragende Üppigkeit, über welcher eine Wolke von Amoretten schwebt. Am Himmel aber bereiten sich nach dem Siege der Weisheit die Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung, auf die Erde herabzusteigen.

Waren es andere Werke, welche seine Zeit in Anspruch nahmen, oder sträubte sich sein künstlerisches Gefühl gegen die Übernahme von Aufträgen, wie der „Sieg der Weisheit“ einer war, Mantegna hat kein weiteres Stück zu diesem Cyklus geliefert. Isabella wandte sich zunächst 1501 an Bellini, welcher nach längeren Verhandlungen sich damit entschuldigte, derartige „Phantasien“ seien seine Sache nicht, und fand dann erst in Perugino und Lorenzo Costa Maler, welche ihre Wünsche erfüllten.

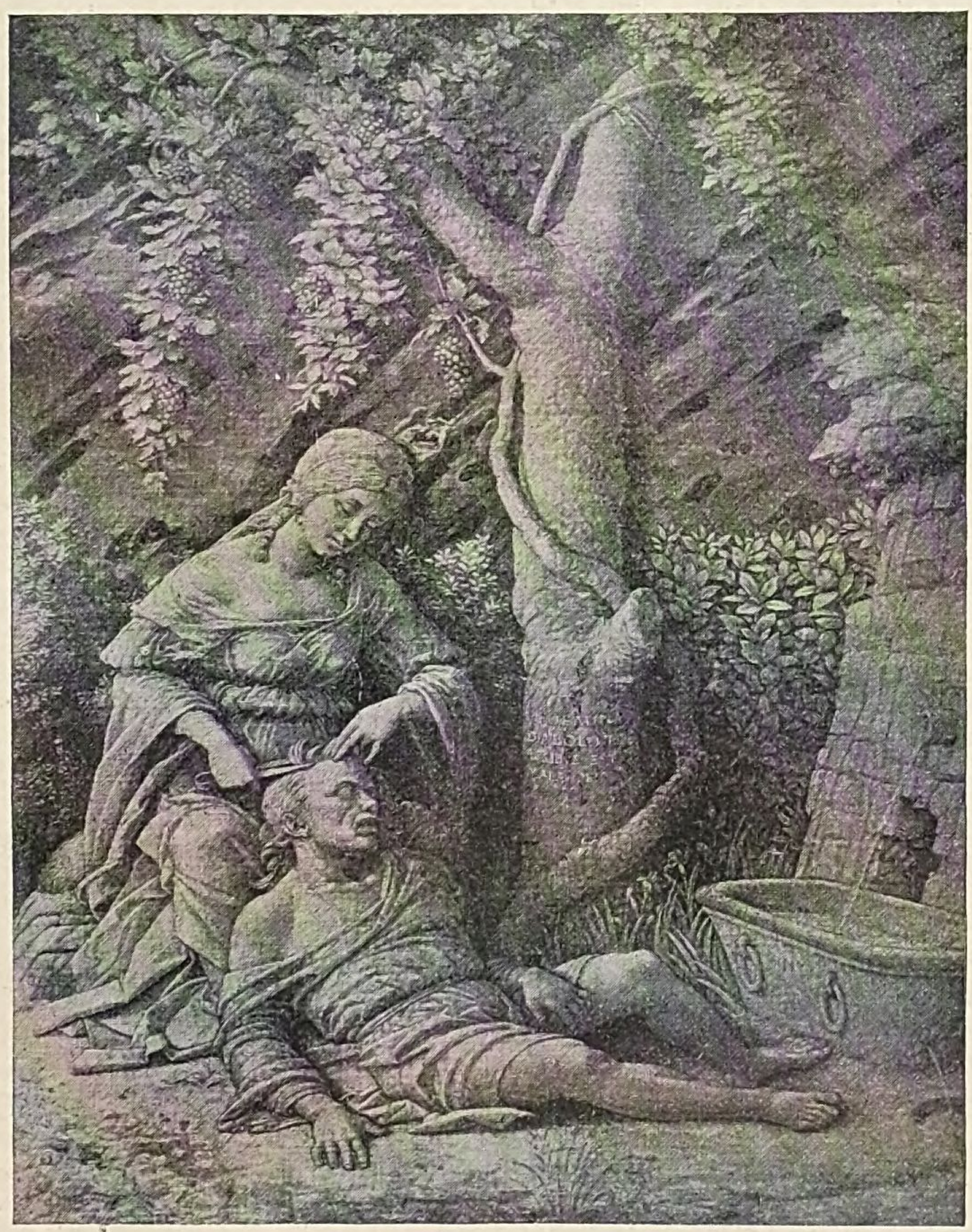


Abb. 88. Delila und Simson. Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

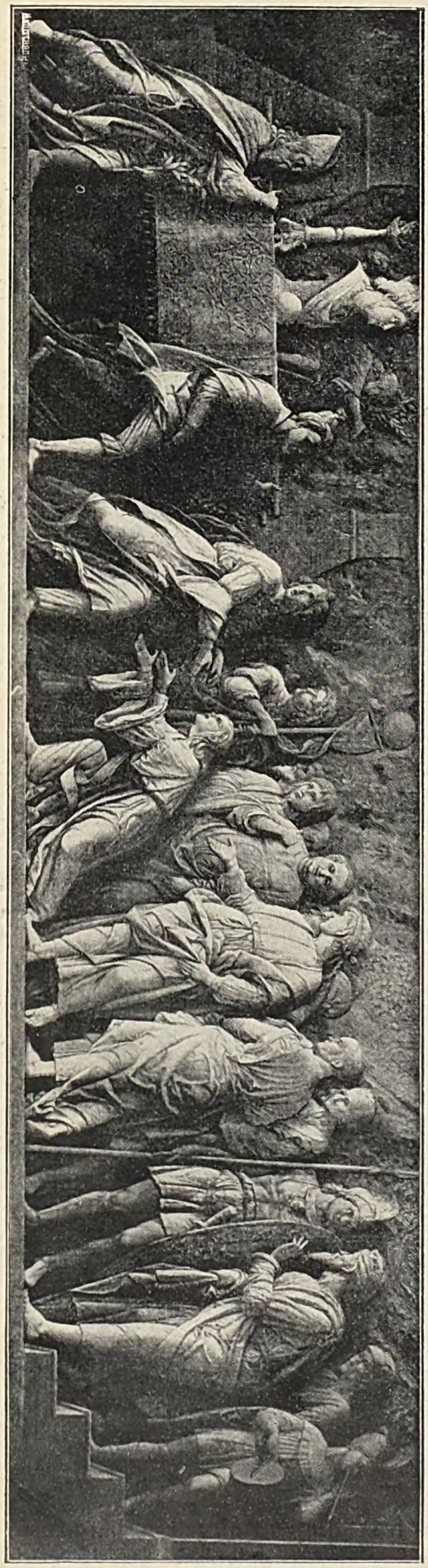


Abb. 89. Der Triumph des Scipio. Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Der erstere fügte zu den Bildern Mantegnas den „Kampf der Keuschheit mit der Liebe,“ letzterer „die Abwehr feindlicher Mächte durch Merkur“ und den „Musenhof Isabellas“ hinzu. Möglich, daß ein Entwurf Andreas, welcher den Gott Comos, Venus, Janus und den einige Figuren verscheuchenden Merkur darstellte, für die Bilderreihe des Studio bestimmt war, für welches er sonst nur noch zwei über den Thüren angebrachte mehr dekorative Gemälde, welche Bronzereliefs nachahmten, ausgeführt hat. Ähnlichem Zwecke werden auch die zwei in der Londoner Nationalgalerie aufbewahrten, grau in grau gemalten, goldgehöhten, allegorischen Frauen, Jahreszeiten darstellend, gedient haben, welche trotz einiger kleiner Nachlässigkeiten in der Zeichnung doch in der feinen Behandlung der großartig reichen Gewandung des Meisters eigenhändige Ausführung verraten (Abb. 85).

Daß das Allegorisch-Mythologische seinen Geist eine Zeitlang fesselte und beschäftigte, zeigen außerdem mehrere Zeichnungen, welche in eben jener Zeit entstanden sein müssen. Drei derselben sind im Britischen Museum zu London. Die eine behandelt das der Renaissance so liebe Thema der „Verleumdung des Apelles“ eine andere, welche aber nicht mit gleicher Bestimmtheit dem Meister zugeschrieben werden kann und von Mocetto gestochen wurde, einen noch nicht erklärten Vorwurf: die virtus combusta (Abb. 86), die dritte zeigt den sitzenden Mars zwischen Diana und einer anderen Göttin. Auch eine weibliche Gestalt mit Füllhorn der His de la Salleschen Sammlung im Louvre und der Mucius Scävola im Münchener Kupferstichkabinett, vielleicht der Entwurf zu einem einst vom Anonymus des Morelli in Venedig gesehenen Bilde, verdienen hier erwähnt zu werden. Ob der Hercules und Antäus in der Zeichnungensammlung der Uffizien (Abb. 87) von Andreas eigener Hand ist, bleibe dahingestellt, doch dürfte eine Komposition des Meisters hier erhalten sein, welche die Künstler Norditaliens, vielleicht auch Pollajuolo, zur Behandlung dieses Gegenstandes angeregt hat. Der den gleichen Stoff in der Weise eines Athletenkampfes behandelnde Kupferstich (B. 16) geht sicher mindestens auf einen Entwurf Mantegnas zurück, während der Stich (B. 15) des Kampfes Hercules mit der lernäischen Hydra



Abb. 90. Das Urteil Salomonis. Zeichnung im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Erfindung und Geist eines Schülers verrät. — In engem stilistischen Zusammenhange mit diesem Kreis von Darstellungen steht das kleine, grau in grau gemalte Bildchen der Nationalgalerie in London, welches unter einem von Weinreben umrankten Stamm neben einem Brunnen Delila zeigt, wie sie dem in ihrem Schoße ruhenden Simson die Locken abschneidet (Abb. 88). Eine Inschrift: foemina diabolo tribus assibus est malo pejor, belehrt darüber, daß der Künstler auch diesen historischen Vorwurf zu allgemeiner sinnbildlicher Bedeutung erhoben sehen wollte, ja es klingt aus jenen Worten: „Dreimal schlimmer eine böse Frau, als der Teufel“ wie die erregte Stimmung der persönlichen Erfahrung eines die Seele empörenden Verrates. Von einer anderen alttestamentarischen Scene, dem Urteil Salomonis, existiert nur noch eine Zeichnung im Louvre zu Paris (Abb. 90).

* * *

So fesselnd und reizvoll alle diese von dichterischem Geiste beseelten allegorisch-mythologischen kleinen Werke, zu deren Gestaltung er zuerst durch Isabella veranlaßt wurde — wie er auf ihren Wunsch 1499 auch den schönen, ganz antik einfach gebildeten Entwurf zu einer Statue des Virgil (Paris: Louvre) gemacht hat —, wirken, so erscheinen sie doch nur als Produkte der Mußestunden, welche größere Aufgaben ihm ließen. Nicht in ihnen, sondern in großen christlichen Darstellungen sollte die Lebensarbeit des Meisters gipfeln. Wohl gehört zu seinen letzten Schöpfungen jene grau in grau gemalte Repräsentation des sogenannten „Triumphes Scipios“ (London, Nationalgalerie, Abb. 89, 91, 92), in welchem der Empfang der von Männern getragenen Büste der Kybele durch eine Frau und den vom Gefolge umgebenen Scipio geschildert wird, aber die Geschichte der Entstehung des Werkes erweist, daß Andrea an der Ausführung desselben, welche auch nicht von der Sorgfalt früherer Werke ist, keine Freude hatte. Francesco Cornaro hatte es, offenbar mit dem Wunsche, etwas dem Triumphe Cäsars in kleinem Maßstabe Ähnliches zu erhalten, bei ihm bestellt. Andrea scheint säumig bei der Arbeit gewesen zu sein und verlangte schließlich einen höheren, als den ausbedungenen Preis von 150 Dukaten. Obgleich Pietro Bembo 1505 die Marchesa um Vermittelung in der Angelegenheit bat, ist es doch zu keiner Einigung gekommen, und das Gemälde fand sich nach Andreas Tode in dessen Nachlaß, aus dem es in den Besitz Sismondo Gonzagas, des Bischofs von Mantua, überging, um

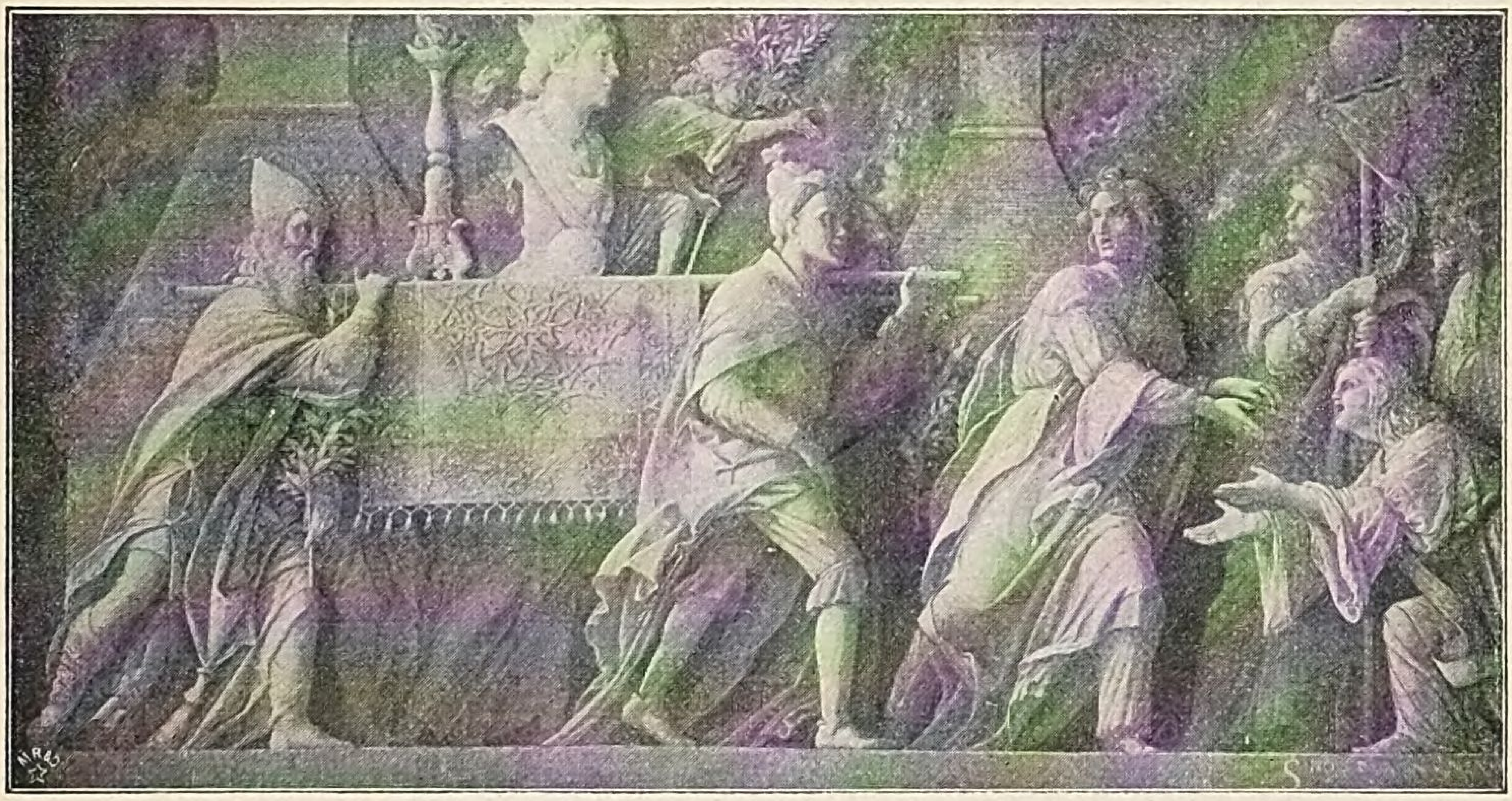


Abb. 91. Der Triumph des Scipio. Linke Hälfte des Gemäldes in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

endlich den Cornaros ausgeliefert zu werden. So wenig sich auch der Geist des Meisters in der kühnen dramatischen Bewegtheit der Scene verleugnet, so glaubt man es dem Werke doch anzuspüren, daß jenes Bild nicht aus der eigenen Initiative Mantegnas hervorging, sondern er nur von äußeren Rücksichten gezwungen den Auftrag übernahm. Das Charakteristische dieses großen Künstlerschaffens war der nie rastende Drang nach Neuem in Erfindung und Gestaltung, jedes neue Werk ist eine neue Entdeckung; früher Gesagtes zu wiederholen, mußte dem feurigen, reichen Geiste eine Qual sein. Zudie sich in seinem Nachlaß vorfand, gemalt. In dem von Pfeilen durchbohrten, nur in den Höhen die Rettung von namenlosen Qualen suchenden Dulder hat er sich selbst gegeben. „Alles andere Rauch“ — es klingt schwermütig, lebensmüde, wie der sehnsuchtsvolle Seufzer der späteren Michelangeloschen Gedichte. Dem großen Florentiner in der Leidenschaftlichkeit und dem Zartgefühl des Wesens verwandt, hat auch er wie Jener, in heißem Liebesbedürfnis von der Welt enttäuscht, durch die Heftigkeit seines Temperaments in die Wirren des Lebens verstrickt, in banger, schmerzvoller

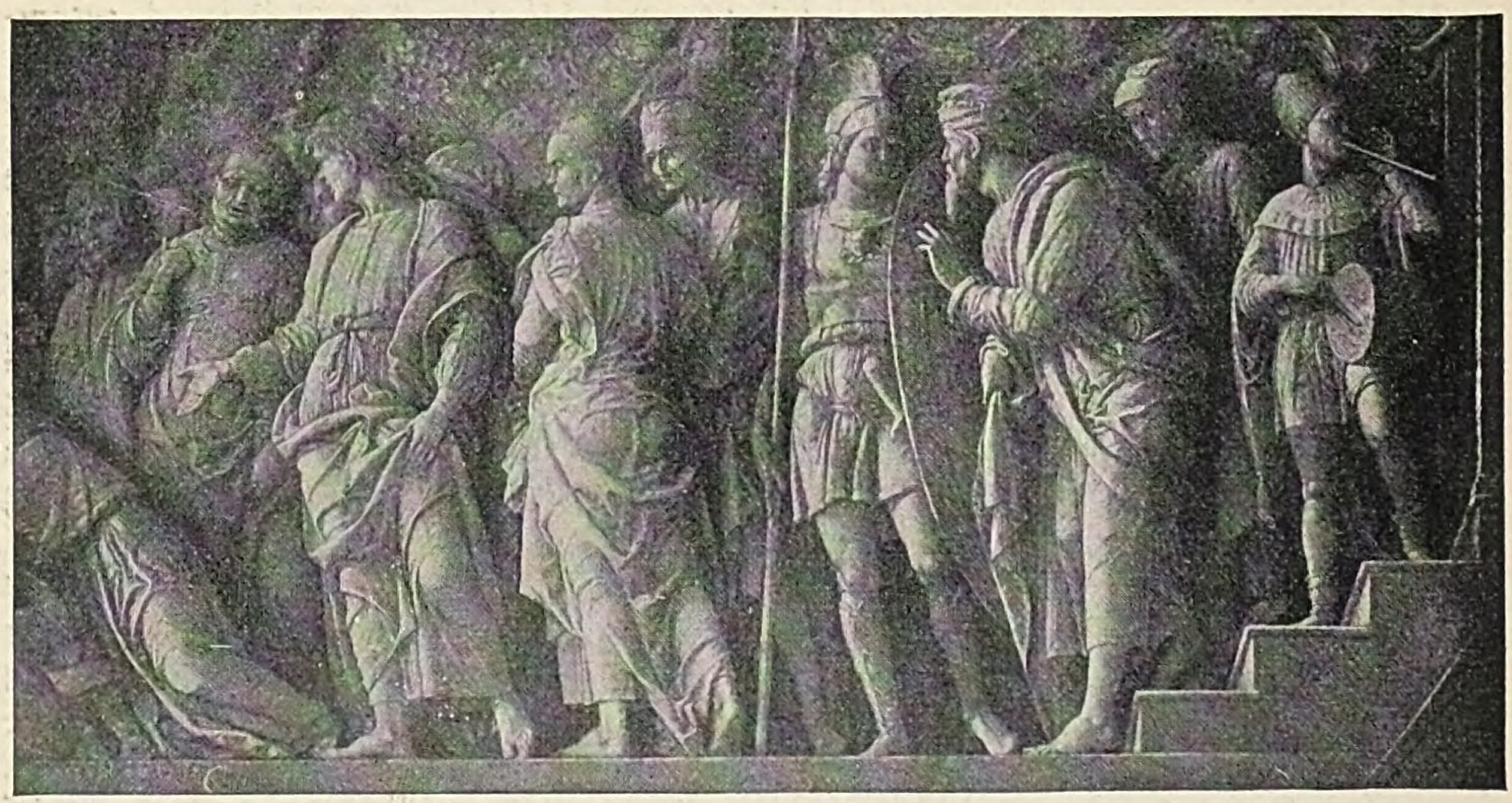


Abb. 92. Der Triumph des Scipio. Rechte Hälfte des Gemäldes in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

gleich aber hat er in den höheren Lebensjahren die Befriedigung eines stärker und stärker werdenden Sehnens nach tiefinnerlicher Gefühlserlösung nur mehr in religiösem Ausdruck gesucht.

„Nur das Göttliche besteht, alles andere ist Rauch“ — nil nisi divinum stabile est, cetera fumus — dieses Bekenntnis steht auf dem Bilde des großen, von Pfeilen durchbohrten Sebastian, welches aus der Sammlung Scarpa in den Besitz des Baron Franchetti zu Venedig gelangt ist. Die wenigen Worte erschließen uns Tiefen seelischen Leidens, in welche hinabzuschauen der Blick mit ehrfurchtsvoller Scheu zaudert. Nicht für einen anderen, für sich selbst hat Mantegna in hohem Alter diese Gestalt, Einsamkeit sich von dem Schein der Dinge abwendend, den Frieden in gläubiger Versenkung gesucht? —

Zum drittenmale hat Mantegna den Märtyrer zur Anschauung gebracht, denn zwischen diesem Bilde und dem Sebastian der Wiener Galerie, das der reichen Landschaft nach, zeitlich mitten inne steht, etwa in den siebziger Jahren entstanden, das Gemälde, welches vor kurzem erst in der Kirche von Aigueperse im Département Puy-de-Dôme entdeckt worden ist (Abb. 93). Es ist vermutlich von Gilbert de Bourbon, Comte de Montpensier, welcher 1481 Clara Gonzaga, die Schwester des Markgrafen Francesco, heiratete, mit nach Frankreich genommen worden. Noch klingt die Idee des älteren

Gemäldes hier nach: auch hier ist Sebastian an die herrliche Ruine eines antiken Gebäudes gefesselt, auch hier umgeben ihn zertrümmerte Reliefs, aber der Heilige ist in höherem Lebensalter dargestellt und verrät in abgehärmten Zügen, daß des Lebens Kämpfe schon dem Tod vorgearbeitet haben. War auch schon dieser Sebastian ein Spiegelbild von des Künstlers Persönlichkeit? Furchtbar wirklich tritt uns die Figur entgegen, furchtbar wirklich auch die Gemeinheit in den zwei hügelabwärts schreitenden Henkersgesellen, von denen nur die Verbrecherphysiognomien noch zu sehen sind. Es ist, als sage der Künstler mit grausamer Wahrhaftigkeit: „Sehet hin, das ist die Welt!" — Einst hatte Mantegna, ein Junger, den siegreichen Enthusiasmus der Glaubensüberzeugung mit dem Sterbenden empfunden, dann kam die Zeit, in der ihm, dem kämpfenden Manne, die Erkenntnis von dem Fluch des Daseins unerbittlich sich aufdrängte — ein Greis erschaute er die Bedingtheit der Erlösung durch das Leiden: „nur das Göttliche besteht." In diesen drei Darstellungen des heiligen Sebastian liegt die ganze Geschichte seines inneren Lebens beschlossen.

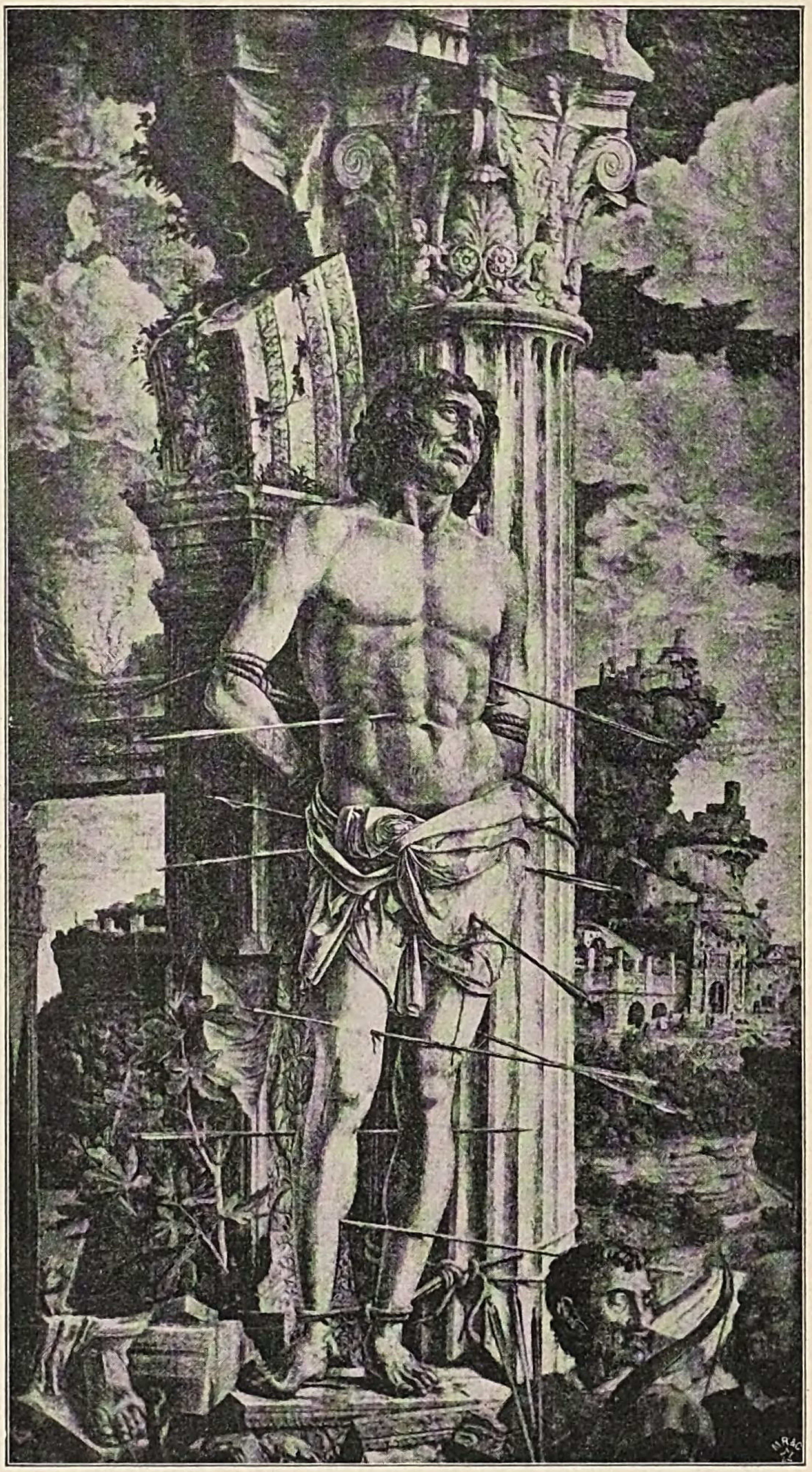


Abb. 93. Der heilige Sebastian.
Gemälde im Aigueperse, Département Puy-de-Dôme, Frankreich.

Was in Worten auf jenem Bilde ausgedrückt ist: die gesteigerte Intensität des Gefühlslebens und die Schwermut, welche er, wie es scheint, in einem verloren gegangenen „Malancolia" bezeichneten Bilde

mit tanzenden und singenden Putten in eigentümlicher Weise allegorisiert hat (1685 in Ferrara), spricht mit nicht minderer Deutlichkeit aus allen den religiösen Werken, welche der Meister im letzten Decennium seines Lebens geschaffen hat. Zwei kleine Madonnenbilder, das eine in der Galerie von Bergamo, das andere im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, zeigen uns den Künstler mit einer neuen Lösung des künstlerischen Problems beschäftigt. Der gleiche Geist traulicher Intimität weht uns aus ihnen an, wie aus dem genrehaften Bildchen, das er in Rom gemalt hatte, aber die Darstellungsform ist eine andere: Maria, welche, sinnend vor sich hinschauend, das Kind in mütterlicher Liebe an sich drückt, ist beidemale in halber Figur vor dunklem Hintergrunde gegeben. Auf dem Gemälde in Bergamo (Abb. 94) erscheint Jesus, welcher die Mutter umhalst, traurig bewegt, ja dem Weinen nahe, auf jenem in Mailand (Abb. 95) aber umspielt ein Zug der Schwermut die Züge der Madonna, die schützend mit ihren Händen das in tiefen Schlummer versenkte Kind umfängt. Mit so bezaubernder Naivetät die Motive der Gruppe in beiden Fällen dem Leben entnommen sind, und so eindringlich dieselben von der künstlerischen Entwickelung des Meisters zu immer größerer Natürlichkeit sprechen, so ist doch in höherem Grade, als die menschlich schlichte Auffassung, jener Zug des Schmerzes zu beachten, welcher wie der von kommenden Leiden vorausgeworfene Schatten wirkt. Demselben schwermütigen Gedanken und derselben innigen Nachempfindung der Mutterliebe entstammt auch der herrliche Kupferstich (B. 8, Abb. 96), welcher Maria darstellt, wie sie, von mächtigen Fluten ihres Gewandes umgeben, auf einem Schemel sitzend, ihr gedankenschweres Haupt an das weich und sicher in ihren Armen gebettete Kind schmiegt, eine Gruppe, in welcher die Erhabenheit Michelangelos, die Innigkeit Raffaels und die Naivetät Dürers sich in herber Form zu einem erschütternden Ausdruck verbunden zu haben scheinen.

Eine gleich schlichte Darstellungsweise war auf den drei großen Altarbildern der Madonna, welche Mantegna am Ende der neunziger Jahre auszuführen den Auftrag erhielt, nicht möglich, aber alle repräsentative Feierlichkeit der um den Thron sich sammelnden Heiligen und Engel vermag über die trübe Stimmung, welche auch hier Mutter und Kind beseelt, nicht hinwegzutäuschen. Wie ganz verschieden doch ist die Idee, welche sich in diesen Darstellungen der Jungfrau-Königin ausspricht von der in dem Altarbild von S. Zeno zu Verona verbildlichten! Die ihrer erhabenen Aufgabe bewußte Himmelsherrscherin ist zu einem kindhaft schmächtigen, demütig sich gebarenden, fast krankhaft befangenen Wesen geworden, welches von der Last des ihm gewordenen schmerzenreichen Amtes gebeugt, mit verschleiertem Blicke, dem die Thränen nahe sind, vor sich hinstarrt. Und an Stelle des heiteren, kräftigen Knaben, der seine Stimme in den Chor der Engel mischte, ist ein ernstes, scheues Kind geworden, welches melancholisch aus schon bewußter Leidenskraft den Segen spendet.

Wie wenig wollte doch diese aus eigener Weltanschauung von dem Künstler gewonnene tiefsinnige Vorstellung zu dem Zwecke einer Siegesverherrlichung passen, für welchen das eine dieser Gemälde, die „Madonna della Vittoria," jetzt im Louvre, bestimmt war (Abb. 97)! In einem Augenblicke großer Angst am 6. Juli 1495 hatte der Marchese Francesco Gonzaga, im Begriff, als Feldherr der italienischen Liga die entscheidende Schlacht gegen Karl VIII. von Frankreich bei Fornuovo zu beginnen, der heiligen Jungfrau den Bau einer Kirche gelobt, falls er von der drohenden Gefahr gerettet werde. Obgleich von Karl besiegt, wußte Francesco den günstigen Umstand, daß der französische König seinen Erfolg nicht ausnutzte, sondern seinen Marsch fortsetzte, doch derart sich zu nutze zu machen, daß er mit Entstellung der Wahrheit sich selbst den Sieg zuschrieb und sich als Helden in Mantua feiern ließ. Auf der Stelle des Hauses eines Juden, welcher mit Einwilligung des Stadtrates ein an der Fassade befindliches Madonnenbild hatte abnehmen lassen und den das aufgereizte Volk mit Unrecht verklagte, Heiligenfiguren mit schmähenden Inschriften an Stelle der Madonna angebracht zu haben, wurde die Siegeskirche errichtet, und eben jener Jude mußte das Geld für das bei Mantegna bestellte Altargemälde hergeben.

Unter großen Festlichkeiten und geleitet vom ganzen Volke ward am 6. Juli 1496 das große Werk auf den Hochaltar der



Abb. 94. Maria mit dem Kinde. Gemälde in der Galerie zu Bergamo.

Kirche gebracht. Der Meister stellte den Marchese Francesco in Waffenrüstung dar, wie er in einer hochgebauten, festlichen, aus Fruchtkränzen gebildeten Laube vor der thronenden Jungfrau in die Kniee gesunken ist. Als seine Helfer in der Schlacht breiten, sein Schwert und die zersplitterte Lanze tragend, zwei von blühendem Leben strotzende jugendliche Heiligengestalten, im Schmucke üppigen Lockenhaares und in den Harnisch gekleidet, Michael und Georg den Mantel der Maria schützend aus, hinter welchem die alten Köpfe des Apostels Andreas und des Longinus sichtbar werden. Vor den Stufen ist Elisabeth niedergesunken, neben ihr steht der kleine Johannes, erstaunt zu Christus aufschauend.

Mit welchen Gefühlen mag Mantegna, der in dem mächtigen, reichen Aufbau der Komposition, in der kühnen Wirkung der Farbe, in der monumentalen Bildung der Heiligen, in der Lebendigkeit des Porträts seine höchste Kraft aufgeboten hatte, den Pomp des fürstlichen Aufzuges gewahrt, den Jubel des Volkes vernommen haben? Wie von Blendwerk und Trug wandte sich das Auge, welches das Göttliche auf Erden nur in dem Leiden erschaute, von der nichtigen Repräsentation menschlichen Triumphes ab — erlogener Herrlichkeit hatte seine Kunst dienen müssen, aber diese Kunst war wahrhaftig: die „Madonna des Sieges" ward eine Madonna des Leidens.

Im folgenden Jahre 1497 am 15. August vollendete er ein zweites Werk mit lebensgroßen Figuren: „die Herrlichkeit Marias", jetzt in der Sammlung Trivulzi zu Mailand (Abb. 98). Auch dieses erhielte besser einen anderen Namen: aller himmlische Glanz der Seraphimmandorla, die hier wie auf älteren Bildern des Meisters die Jungfrau umgibt, aller von der Orgel begleitete Engelsang, alle Verehrung des heiligen Johannes des Täufers, Romualds, Hieronymus, und eines Bischofs, alle freudige in Früchten und Zweigen aufstrebende Kraft der Natur scheinen nur dazu zu dienen, Mutter und Kind der Knechtschaft irdischer Not, über welche sie doch emporgehoben sind, um so mehr bewußt zu machen.

Und wie hier, so erscheint auch in dem Gemälde der Londoner Nationalgalerie (Abb. 99) der segnende Christusknabe auf dem Schoße seiner Mutter wie ein verwaistes, königliches Kind, das sein Herrschaftserbe erst durch Dulden, ja Sterben sich gewinnen soll. Klein und unscheinbar, ganz in sich selbst sich zurückziehend, als wolle sie jeder Huldigung ausweichen, wartet Maria ihres Amtes inmitten der zwei Gefährten, des Täufers und der Magdalena, welche, schwermütig sinnend auch sie, in Treue ihrem rechtmäßigen Herrn dienen und die Wacht an seiner Seite halten. Der Kontrast, welcher in allen diesen, von gleicher Stimmung beseelten Gemälden zwischen der kümmerlichen, zarten Erscheinung der Maria und den gewaltigen, lebensvollen, großen Gestalten der Apostel herrscht, ist ein höchst merkwürdiger. Er erklärt sich nur als ein Kompromiß, welchen die religiöse Idee mit der eine seltene Fülle und Monumentalität erstrebenden künstlerischen Gestaltungskraft geschlossen hat. Mantegna bewährt, indem er tiefsten Gefühlen und Vorstellungen Ausdruck gibt, zugleich sein bis zur höchsten Meisterschaft und Freiheit entwickeltes Können: in dem Künstlertum befreit sich die leidende Seele.

Der Künstler auch, welcher ein langes Leben hindurch unermüdlich nach starken Ausdrucksformen und -mitteln gesucht hat, ist es gewesen, der in seinen letzten Lebensjahren noch einmal ein perspektivisches Problem von größter Schwierigkeit sich stellt und, von rücksichtslosem Eifer getrieben, der Kraft seiner Seele bewußt, sich nicht scheut, einen heiligen Stoff in diesem Experimente zu behandeln. In vollster Verkürzung, von den Füßen aus gesehen, langausgestreckt, das Haupt auf ein Kissen gebettet und mit einem weißen Tuche bedeckt, so gewahren wir auf einem Leinwandbilde der Brera in Mailand den Leichnam Christi (Abb. 100). Fast erträgt das Gefühl das Künstliche dieser Darstellung, so groß und außerordentlich das Gewagteste auch wiedergegeben ist, nicht: selbst die von erschütternder Empfindung geschaffenen, von Schmerz verzerrten Köpfe Marias und Johannes', welche an das Lager herantreten, um, furchtbar gebannt, in nächster Nähe des geliebten Entrissenen ganz ihrer Verzweiflung sich hinzugeben, vermögen nicht, uns das Absichtliche solcher Gestaltung vergessen zu machen. Es bleibt ein qualvoller Widerspruch für das Gefühl bestehen, und doch, wer die Scheu überwindet und sich zur Versenkung in den rein innerlichen

Gehalt der Darstellung zwingt, wird auch hier den überwältigenden Ausdruck einer Seele finden, welche in einer früher nie erhörten Weise danach rang, die Wirklichkeit des Todes Christi in erbarmungsloser Weise bildlich sich vorzuführen. Wie eine Vorstudie oder Variierung des Gemäldes wirkt eine im British Museum aufbewahrte ergreifende Zeichnung eines sterbenden Mannes, die nach dem Leben gemacht ist (Abb. 101).



Abb. 95. Maria mit dem Kinde. Gemälde im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand.

Klingt es aus diesem Werke wie krampfhaftes Schluchzen, so bricht in dem großen Stiche der „Grablegung" (B. 3, Abb. 102) der Schrei der Verzweiflung herzdurchbohrend hervor. In einer felsigen Landschaft, welche dem in früher Zeit geschaffenen Stiche gleichen Gegenstandes frei nachgebildet ist, wird Christus von zwei Männern und einer alten Frau zu Grabe getragen; in wildem Schmerze beugt sich Magdalena über ihn; stumm vergräbt ein Jüngling wegschauend sein Antlitz im Gewande. Ihrer Sinne beraubt, ist Maria zu Boden gesunken, von einer Frau im Schoße aufgefangen; „wird auch sie uns entrissen werden?" scheint in namenloser Angst der Blick der anderen Frau, die daneben kniet, zu fragen. Einsam zurückgeblieben aber krampft in ohnmächtigem Schmerz Johannes die Hände und schreit seine Qual gen Himmel. — Was bedarf es der Worte? Das Ungeheure will in Schweigen empfunden sein — so wie es Raffael empfand, als er dieser Schöpfung seinen Gedanken der Grablegung entnahm, so wie es Dürer empfand, als er, erfüllt von dem Eindrucke der Mantegnaschen Kunst, seine

Große Passion entwarf. Nur die Größe und Leidenschaftlichkeit einer von dem Leiden Christi ganz durchdrungenen Seele konnte das Wunder vollbringen, die Ausdrucksfähigkeit der bildenden Kunst zu solcher Höhe zu steigern. Nur Donatello hatte Gleiches früher gewagt. Diesem Schrei der Verzweiflung war die Erlösung gewiß!

Humani generis redemptori — dem Erlöser des menschlichen Geschlechtes, so steht auf dem Sarkophag, welcher die irdische Hülle des Heilandes aufnimmt, zu lesen. Gewähr der Predigt des Evangeliums über alle Erde sich bietet, der Blick des Erstandenen gewahrt nur der Welt blinden Wahn, Elend und Leiden, das selbst die höchste Kraft der Liebe nicht zu tilgen vermag, und der Überwinder des Todes unterliegt dem Jammer der Menschheit.

Welch eine Kunst! Welch ein Meister! Hat Mantegna den gewaltigen Dominikanerprediger von Florenz gehört, als dieser in den Städten von Norditalien predigte, hat er, von ihm im Tiefsten erschüttert, die furcht-



Abb. 96. Maria mit dem Kinde. Kupferstich B. 8.

Dem Erlöser ist das letzte Blatt gewidmet, welches Mantegna in Kupfer gestochen hat (B. 6, Abb. 103, eine Zeichnung hierzu im Münchener Kupferstichkabinett). Dem Sarge entstiegen, steht Christus mit der Kreuzesfahne segnend zwischen dem Schutzpatron Mantuas und Namensheiligen des Künstlers Andreas und dem Lanzenträger Longinus da: welch ein Sieger! Das Kind, das traurig der Welt seinen Segen gegeben, ist zum Manne geworden und hat, Sünde und Tod überwindend, sein Erbe angetreten, und wieder geht der Segen von ihm aus. Aber, ob auch in dem römischen Krieger, der unter dem Kreuze sich bekehrte, das Weltreich vor ihm sich beugt, ob in dem Apostel die bare Verderbnis einer glaubenslosen Zeit und den von Neuem Schmach erleidenden und doch einzig rettenden Heiland sich weisen lassen? Oder war er nur von dem gleichen Sehnen und Erkennen durchdrungen, wie Savonarola? Wir wissen es nicht; aber diese Schöpfungen seines hohen Alters sind, wie die Predigten des Märtyrers, der ergreifende Ausdruck einer nach Erlösung ringenden Seele, für welche die Welt des Scheines in Nichts vergangen war. Hat er erfahren davon, daß in eben jenen Jahren der junge Michelangelo Buonaroti die Pietà für S. Peter in Rom meißelte? Mantegnas Zeit war abgelaufen, aber ein Anderer war da, in welchem sein Ringen und Sehnen

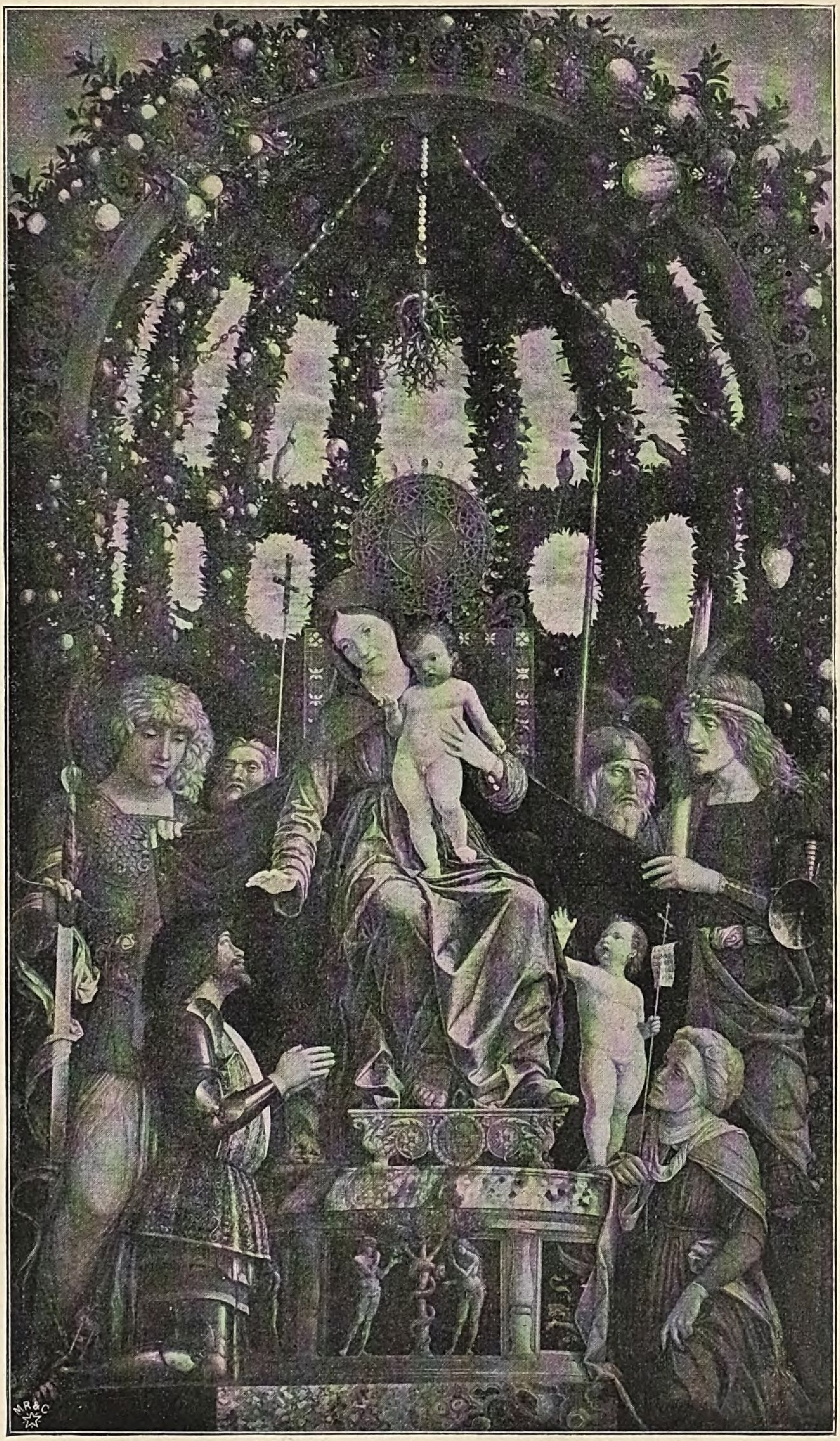


Abb. 97. Die Madonna della Vittoria. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

fortlebend zu neuen künstlerischen Thaten ward, jenes Sehnen, welches die Quelle alles Großen auf dieser Erde ist.

* * *

Wenig wollen neben diesen inneren Erlebnissen, welche uns des Meisters letzte Werke ahnen lassen, die äußeren bedeuten. Sie waren dazu angethan, seine schwermütige Stimmung zu steigern. Zwar aus den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts haben wir Nachrichten erhalten, welche freundlich klingen. Nachdem er 1492 seinen Besitz in Padua verkauft hatte, konnte er 1494 ein neues Haus bei S. Sebastiano vollenden, wobei es, wie ein an den Markgrafen gerichtetes Schreiben besagt, zu schnell vorübergehender Verdrießlichkeit wegen eines an den Baumaterialien begangenen Diebstahles kam. Die alten Streitigkeiten mit seinen Nachbarn Aliprandi in Buscoldo wurden endlich beigelegt, im Jahre 1499 verheiratete er seine Tochter Taddea an einen Viano Viani, und bald darauf erhielt sein Sohn Lodovico die Stellung eines Geschäftsführers der Gonzagas in Cavriana. Aber bald nach 1500 scheint er wieder in materielle Not geraten zu sein, seine Frau war ihm gestorben, er verkaufte sein Haus bei S. Sebastiano und wohnte abwechselnd an verschiedenen Orten zur Miete. In dem Testament, welches er 1504 aufsetzte, bedenkt er neben seinen Söhnen Francesco und Lodovico auch einen unehelichen Sohn Gian Andrea und bestimmt 200 Dukaten zur künstlerischen Ausschmückung einer Kapelle in S. Andrea. In dem Instrument über die Abtretung dieser Kapelle vom 11. August 1504 heißt es, daß er gegen Zahlung von 100 Dukaten die Erlaubnis erhält, in ihr ein Grabmal für sich und die Seinen zu errichten und die Wände künstlerisch zu verzieren. Ein außerhalb der Kirche befindliches, an die Kapelle stoßendes Stück Land erwirbt er außerdem, indem er sagt: „er wolle es mit einer Mauer umgeben und eine bescheidene Zelle dort unterhalb des Kapellenfensters bauen, in welche er sich, schon vom hohen Alter gebrochen, zuweilen der Erholung wegen zurückziehen und zur Winterszeit mit etwas Feuer erwärmen könne; auch wolle er um der Lust willen einen kleinen Garten dort anlegen.“ Die Ausführung dieses Planes, sowie der Erwerb eines neuen Hauses stürzten ihn in große Kosten, in aufreibende Sorgen, und zugleich traf ihn die Verbannung seines Sohnes Francesco tief. Von einer Krankheit kaum erholt, schreibt er in seiner Not am 13. Januar 1506 an Isabella:

„Durch die Gnade Gottes ein wenig in der Besserung begriffen, habe ich, obgleich noch nicht alle meine Körperteile im früheren Zustande sich befinden, doch an dem wenigen Geist, den Gott mir gegeben hat, noch keine Einbuße erlitten, und so steht er Eurer Excellenz zur Verfügung, und ich habe die Geschichte vom Comos in der Zeichnung vollendet und werde darin fortfahren, wenn mir die Phantasie beisteht. Meine Markgräfin, ich empfehle mich Euch, da ich schon seit vielen Monaten von keiner Seite her einen Groschen bekommen kann; ich befinde mich in Not und namentlich augenblicklich, weil ich in der Hoffnung, daß die Dinge anders gehen würden, mich verwickelt habe, und zwar, weil ich, um nicht hier und dort zu vagabundieren, ein Haus für 340 Dukaten gekauft habe, zahlbar in drei Terminen, und der erste Termin ist verstrichen, so daß ich von meinen Gläubigern bedrängt werde. Und wie Eure Excellenz weiß, kann man weder verkaufen noch verpfänden: auch habe ich noch gar viele andere Schulden: so ist es mir in den Sinn gekommen, mir, so gut ich es kann, mit den mir teuersten Dingen zu helfen; da schon oft und zu verschiedenen Zeiten verschiedene Personen mich um meine teure Faustina, ein antikes Marmorwerk angegangen haben, habe ich aus Not, welche ja zu Vielem bewegt, Eurer Excellenz schreiben wollen, denn muß ich mich ihrer berauben, so sähe ich es lieber, daß Ihr sie besitzt, als irgend ein Mann oder eine Frau auf dieser Welt. Ihr Preis ist 100 Dukaten, welche ich mehreremals von großen Meistern hätte haben können. Es gefalle Euch, mich von den Absichten Eurer Excellenz, der ich mich unendlich empfehle, zu unterrichten.“

Groß muß die Not gewesen sein, welche den greisen Künstler zu dem schweren Entschlusse drängte, seine über Alles geliebte antike Büste zu verkaufen. Man sollte meinen, daß Isabella ihm den Schmerz dieser Trennung erspart habe, aber die

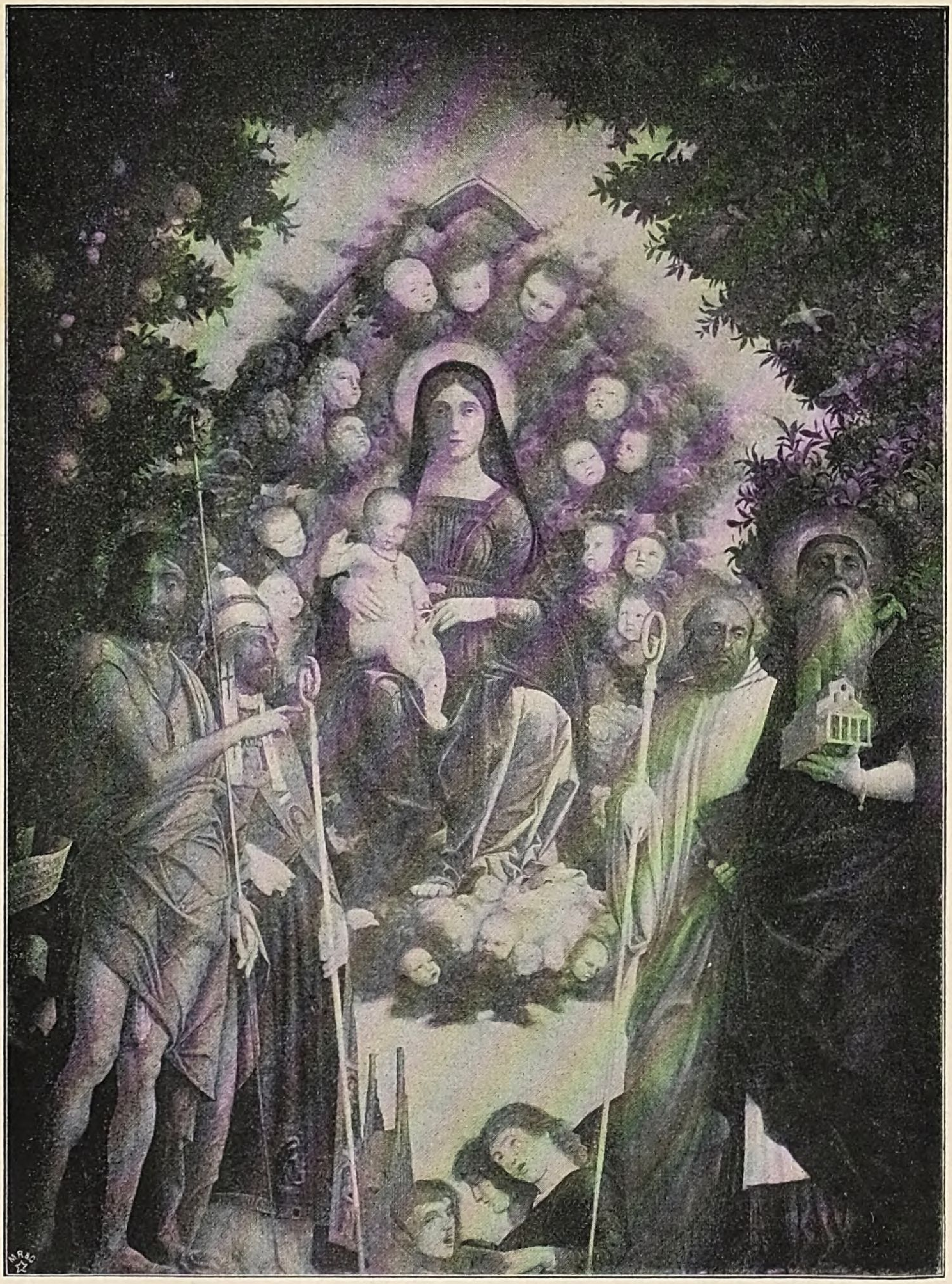


Abb. 98. Die Herrlichkeit der Maria.
Gemälde in der Sammlung des Marchese Trivulzi zu Mailand.

Fürstin — wer wüßte zu sagen, aus welchen Gründen — beantwortete ein halbes Jahr lang den Brief überhaupt nicht. Der Mann, welcher seit fast fünfzig Jahren den Marchesa, Giovan Giacomo Calandra, bei ihm erschien, stellte es sich heraus, daß derselbe den Auftrag hatte, auf möglichst geschickte Weise es zu bewerkstelligen, daß er



Abb. 99. Die Madonna mit den Heiligen Johannes der Täufer und Magdalena.
Gemälde in der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Gonzagas seine treuen Dienste gewidmet und sie durch die Wunderkraft seines Genies verherrlicht hatte, wurde in dem Augenblicke der Entscheidung von ihnen im Stich gelassen! Und als im Juli ein Agent der die Büste für einen billigeren Preis erhalte. Aber Mantegna trotz aller Not und Verpfändung anderen Besitzes weigert sich. Auf seine Bitte, daß ihm wenigstens eine Unterstützung zu teil werde, um das Ge=

mälde des Gottes Comos für Isabella auszuführen zu können, macht Calandra, wie ihm befohlen worden ist, Ausflüchte und Entschuldigungen. In seinem Bericht über den Besuch an die Markgräfin heißt es: „Mir scheint, Mantegna hat es übel genommen, daß Ihr nicht auf seinen Brief geantwortet habt: und er fügte hinzu, daß Ihr es vielleicht aus Schamgefühl gethan habt, da Ihr nicht die Möglichkeit saht, ihm in seinen Nöten zu helfen, und er scheint mir in Wahrheit den von Euch gemachten Entschuldigungen Glauben zu schenken. Was die Beantwortung seines Briefes betrifft, habe ich ihm gesagt, daß Eure Excellenz es für nichts Geringeres achtet, einen Ihrer Diener persönlich zu senden, als ihm zu schreiben, und daß Ihr Euch nicht schämt, da die Zeitumstände Euch nur zu sehr entschuldigen, wenn Ihr ihm nicht jene Rücksicht und Freigebigkeit zeigt, welche seine Tugenden verdienen."

Mochten auch die Zeitumstände ungünstige sein — eine schwere Seuche suchte Mantua in jenem Frühjahr heim — das Verhalten Isabellas mußte für den von Jahren und Sorgen beschwerten Meister eine tiefe Kränkung sein. Am 1. August erschien Calandra wieder bei ihm und bat sich im Namen der Fürstin die Büste für einige Tage zur Ansicht aus.

„Mantegna hat sie mir sogar ohne Pfand und herzlich gerne, um Eurer Herrlichkeit zu Willen zu sein, in meine Hände anvertraut und sie mir mit größter Eindringlichkeit anempfohlen, nicht ohne große Eifersucht zu zeigen, derart, daß ich fast gewiß bin, er würde sterben, wenn sechs Tage verstrichen, ohne daß er sie zurückerhielte. Obgleich ich nicht auf den Preis angespielt habe, sagt er selbst, er wolle nicht weniger als 100 Dukaten, und bittet wegen dieser seiner Hartnäckigkeit Eure Herrlichkeit

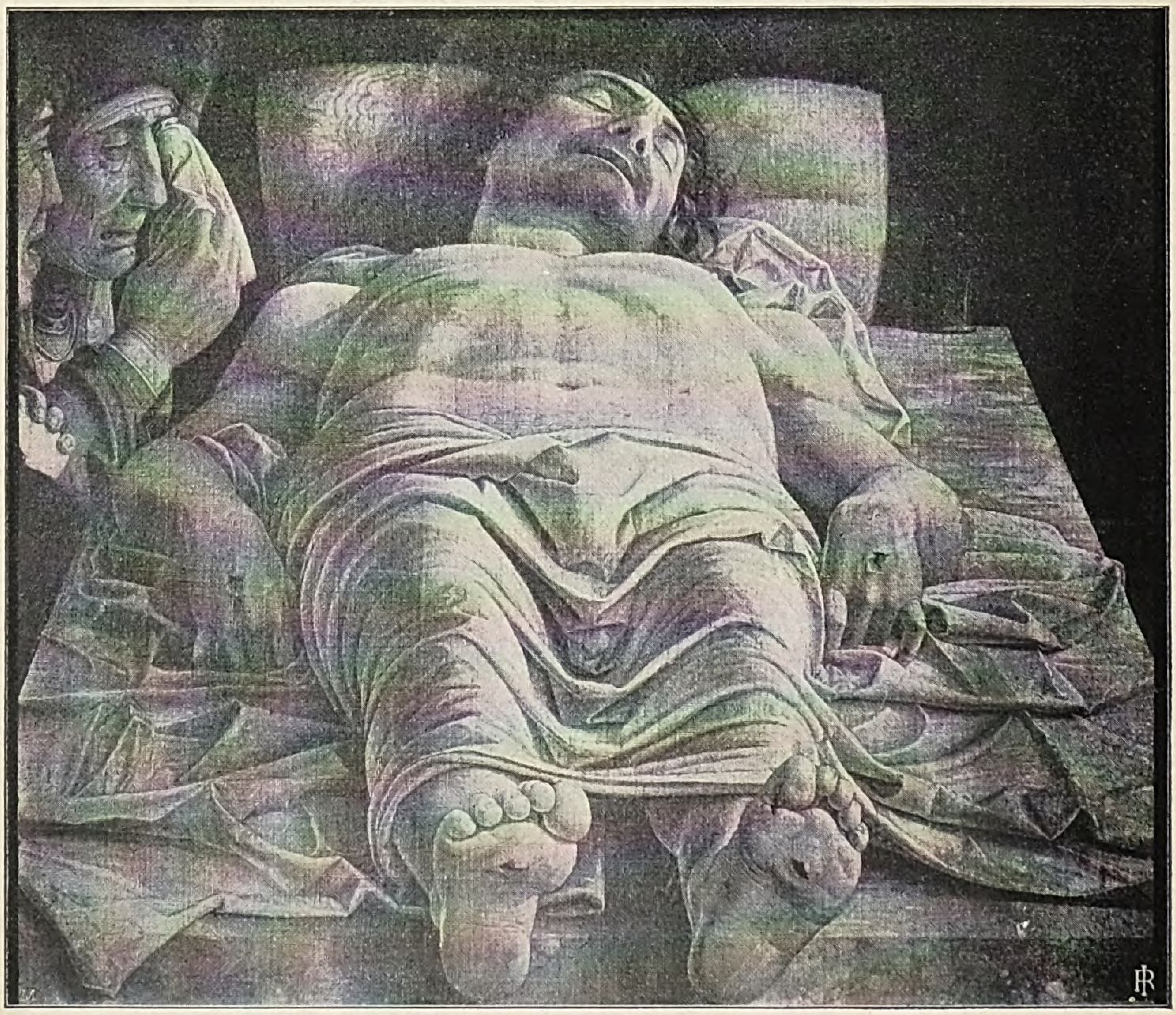


Abb. 100. Der tote Christus, von Maria und Johannes beweint. Gemälde in der Brera zu Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

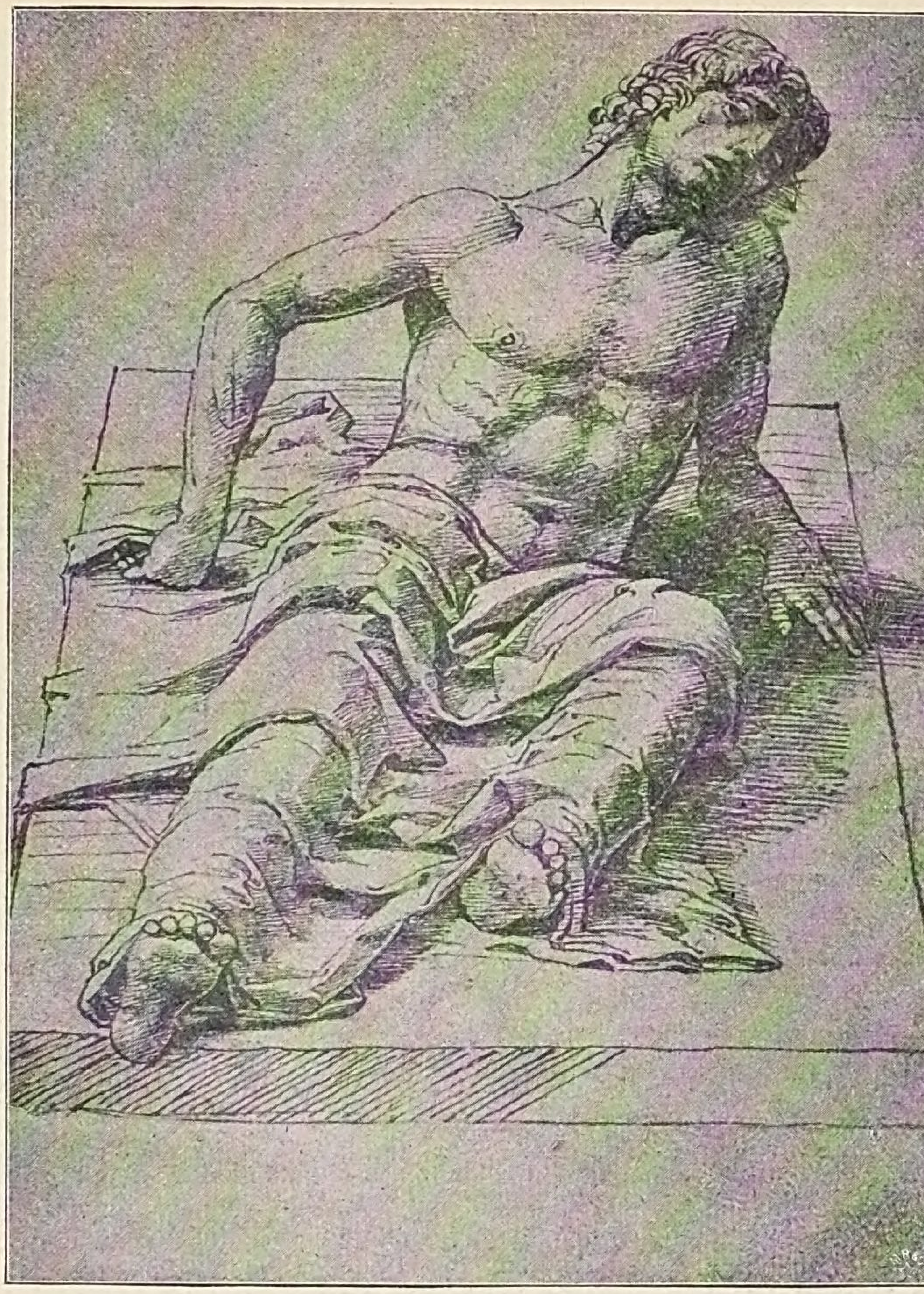


Abb. 101. Sterbender Mann. Zeichnung im British Museum zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

um Verzeihung, versichernd, daß er, wenn nicht die Not ihn zwänge, sie auch für viel mehr nicht hergeben würde."

Am 2. August ward die Büste versandt — am 13. September ist Mantegna gestorben, gestorben in Sorge und Not.

Auf dem Sterbebette hat er, wie sein Sohn Francesco an den in Perugia weilenden Markgrafen schreibt, mit „wunderbarer Geistesgegenwart" an diesen seinen Herrn gedacht und demselben eine dringliche Angelegenheit seiner Söhne empfehlen lassen. Das fürstliche Ehepaar aber hatte zu wichtige Dinge im Kopf, als daß es sich mit diesem Ereignis innerlich hätte beschäftigen können. Francesco schreibt von den Ehren und Festen, die ihm in Perugia zu teil werden, von der Hoffnung, daß Papst Julius nach Mantua kommen werde, und Isabella antwortet hocherfreut darüber am 21. September. Beiläufig erwähnt sie: „Wie Eure Excellenz gehört haben muß, ist Herr Andrea plötzlich nach Eurer Abreise gestorben." Weiter kein Wort — es handelt sich nur darum, wer jetzt den Auftrag für gewisse Malereien im Kastell erhalten soll! —

Am 2. Oktober wendet sich Lodovico Mantegna an den Marchese:

„In den vergangenen Tagen sind hier zwei Brüder eines heiligen Vaters beraubt worden, dessen Verlust und Tod wir in schwerem Leid und Sorgen, so gut wir es können, ertragen. Er hat ungefähr 200 Dukaten Schulden hinterlassen und 100 Dukaten für seine Kapelle und weitere 100 für deren Ausschmückung im Laufe eines Jahres be-

stimmt" — wie dies in dem am 24. Juni 1506 neuaufgesetzten Testamente ausgesprochen war — „welche Bestimmung wir der hochwürdigste Kardinal uns von seiten Eurer erlauchten Herrlichkeit hat wissen lassen, daß wir Niemandem etwas von dem

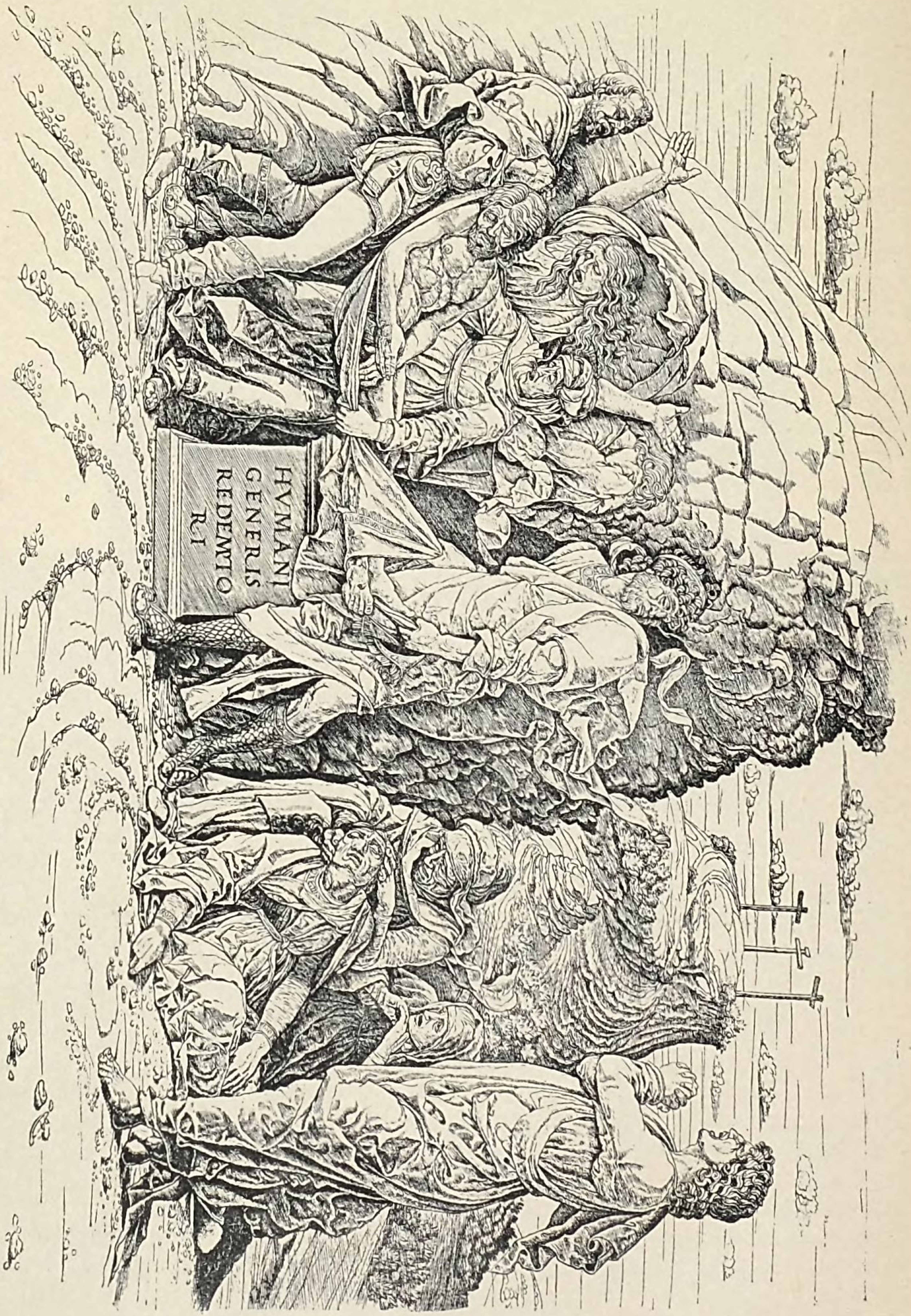


Abb. 102. Die Grablegung. Kupferstich B. 3.

als eine gerechte und ehrenwerte ausführen, sowie auch seine Schulden bezahlen und die Gläubiger befriedigen möchten. Da aber Besitze unseres Vaters geben sollen, so benachrichtigen wir Euch, daß wir die Verhältnisse nicht ordnen, noch die Gläubiger

befriedigen, noch die Kapelle vollenden können außer mit Hilfe seines vorher erwähnten Besitzes, der in Folgendem besteht: einem Christus in Verkürzung und jener Darstellung des Scipio Cornelius, die im Auftrage des Herrn Francesco Cornaro begonnen wurde — Werke, von denen aber der Monsignor Kardinal gesagt hat, er wünsche sie. Daher flehen wir Eure Herrlichkeit an, sie wolle geruhen, damit einverstanden zu sein, daß wir durch dieses Mittel uns von den Schulden befreien, und genanntem Monsignor schreiben zu lassen, daß er diese Werke zu einem ihm gutdünkenden und gefälligen Preise übernehme, sonst wüßten wir nicht, wie wir uns helfen sollen, und könnten nicht in so kurzer Frist den letzten Auftrag und Wunsch unseres Vaters erfüllen. Außerdem ist dort noch ein heiliger Sebastian, welchen unser Vater für den Monsignor Bischof von Mantua bestimmt hatte. Einige andere Dinge, von denen zu schreiben zu umständlich wäre, wird Eure Herrlichkeit später erfahren. Anderes findet sich, soviel ich weiß, nicht dort, außer den zwei Gemälden, welche in die Kapelle kommen."

Der Wunsch der Söhne scheint erfüllt worden zu sein. Die beiden leider übermalten, sicher von Andrea entworfenen, aber wohl von Francesco vollendeten Bilder, darstellend die Taufe Christi und die vor einem Rosenhage befindliche Familiengruppe der Maria mit dem Kinde, Elisabeth mit dem Johannesknaben, Joseph und Zacharias (Abb. 104), wurden in die Kapelle von S. Andrea gebracht, wo ihnen eine Darstellung der Grablegung, vermutlich von Francescos Hand, gesellt ward. Über dem Grabe wurde, von einem ornamentierten Rundrahmen umgeben, die Bronzebüste des Meisters mit einer lateinischen Inschrift, welche den Künstler dem Apelles vergleicht, angebracht (Titelbild). Wie einen Helden der antiken Welt hat der Bildhauer, mag es nun Gian Marco Cavalli oder Bartolommeo Meglioli gewesen sein, den christlichen Herold des Altertums aufgefaßt: ein Lorbeerkranz schmückt das in langen Locken in den Nacken niederfallende Haar, welches die mächtige breite Form des Hauptes verhüllt. Der Schatten des Leidens, eine tiefe Resignation, lagert auf den starken, ernsten Zügen, in welche der Kampf einer

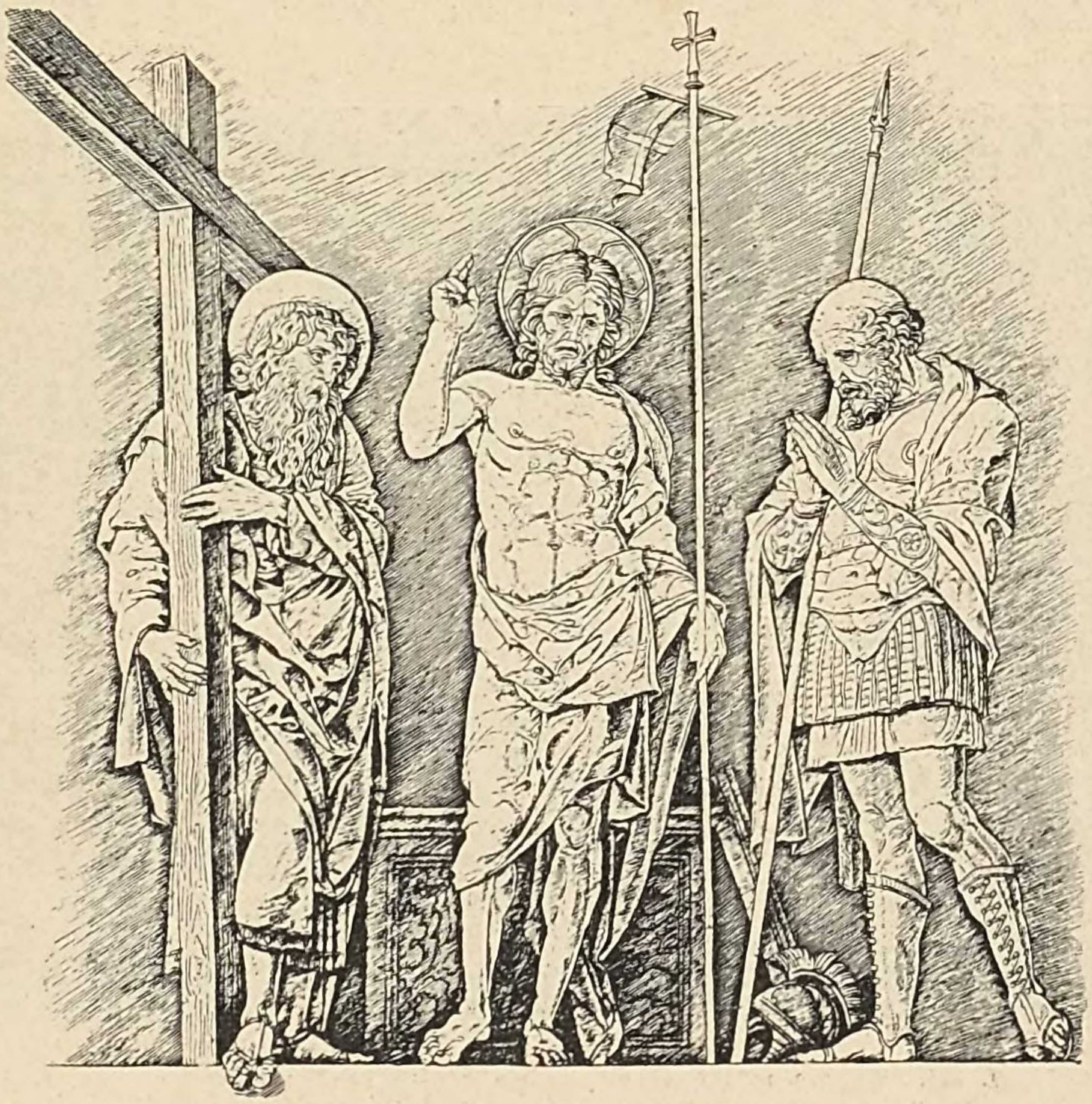


Abb. 103. Der auferstandene Christus zwischen Andreas und Longinus. Kupferstich B. 6.

leidenschaftlich glühenden Seele mit dem Leben tiefe Furchen gegraben hat. Der im Weiten sich verlierende Blick der Augen verrät eine fast erschreckende Intensität der Schauenskraft, aber dieselbe hat sich von der äußeren Erscheinung ab dem inneren Wesen der Dinge zugewandt. Ein künstlerischer Weltbeherrscher, der zum Eremiten geworden ist — das Bildnis wirkt auf uns, als wäre es eine der von ihm selbst in seinen späten Werken geschaffenen Gestalten. Was diese Werke von dem Menschen uns gesagt, findet seine Bestätigung außerordentlicher Mensch und ein zweiter Apelles, der durch diesen Tod uns geraubt wird. Ich lebe des Glaubens, daß unser Herrgott ihn verwenden wird, irgend ein schönes Werk zu schaffen — ich aber hoffe nicht, je wieder einen schöneren Zeichner und Erfinder zu sehen." —

* * *

Des ehrlichen Lorenzo Meinung war eine irrige. Schon waren Meister thätig, deren Schöpfungen Mantegnas Werke in



Abb. 104. Maria mit dem Kinde und Elisabeth mit Johannes.
Detail aus dem Gemälde in S. Andrea zu Mantua.

in dem Bildnis — was Anderes sind denn auch echte Künstlerwerke als Offenbarungen der Seele? Im Schatten des Gotteshauses hatte der Müde sich ein Hüttchen erbaut, fern von der Welt den Frieden in der Kontemplation zu finden — einen „heiligen Mann" haben ihn in Ehrfurcht die Söhne genannt; und so kannte ihn auch jener Freund der Künstler und Bevollmächtigte der Gonzagas in Venedig, welcher im Oktober 1506 an Isabella schrieb:

„Welchen Schmerz und welchen Kummer bereitet mir der Tod unseres Messer Andrea Mantegna! Denn wahrlich es ist ein

den Schatten stellen sollten. Des Künstlers letzte Lebensjahre fallen in die Zeit, in welcher das künstlerische Ideal der Renaissance zu seiner höchsten Vollkommenheit ausgebildet wurde. Im Jahre 1505 arbeiteten Lionardo da Vinci und Michelangelo wetteifernd an den Schlachtenkartons für den Rathaussaal in Florenz, in demselben Jahre begann Michelangelos Thätigkeit an dem Juliusdenkmal in Rom, schuf Raffael seine ersten Madonnenbilder großen Stiles, und wenig später traten Giorgione und Tizian als Meister aus der Schule Giovanni Bellinis in die Öffentlichkeit. Die

Zeit der Bestrebungen des Quattrocento, der künstlerischen Sprache Mantegnas, war vorbei — aber staunend und verehrungsvoll neigten sich die großen Vollender vor dem Genius des Mannes, dessen Schauen und Schaffen die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts beherrscht hatte. Die Kraft dieses Genius war nicht geringer, als die ihrige, nur hatte sie nicht mit gleicher Freiheit sich äußern, nicht die letzte Vollkommenheit des Stiles erreichen können. Aber er war der Lehrer und Bahnbrecher.

Welche Entwickelung der Raumgestaltung, der Formenbildung, der Komposition, des Ausdrucks, welcher unaufhörliche Fortschritt war doch in der Thätigkeit dieses einzelnen Mannes zu gewahren! Von Anfang an durch eine nur auf das Große und Einfache gerichtete Anschauung innerlich bestimmt, in der Darlegung der Gesetzmäßigkeit des Organischen und Räumlichen die Begründung eines erhabenen Stiles zu finden, entnahm er zugleich der Antike, der Natur und den Werken seiner Vorgänger, vor Allem des Bildhauers Donatello, die Anregungen zur ganz neuen Behandlung der entscheidenden Probleme. Mit jedem seiner perspektivischen Versuche, mit jeder seiner Darstellungsanordnungen, ja mit jedem Bewegungsmotive seiner Figuren, wie es in der Eremitanikapelle ersichtlich wird, erhebt er das malerische Schaffen höher aus der Willkür zu dem Zwange strenger Berücksichtigung der Bedingtheit, in welcher die Erscheinungen untereinander im Raume stehen, einem Zwange, aus welchem statt der Willkür die Freiheit hervorgehen sollte. Das leidenschaftliche Gefühlsleben muß in dieser Periode ernstester Studien dem verstandesgemäßen Erkenntnisstreben weichen, aber als die ersehnte Herrschaft über die Schwierigkeiten der Raum- und Körperwiedergabe erlangt ist, als auf Grund derselben die Neuschöpfung der Madonnendarstellung in dem Altarwerk von S. Zeno vollzogen war, beginnt in den christlichen Historien auf Bildern und Stichen die wunderbar tiefe und zarte Seele ihre Rechte geltend zu machen. In den Passionsscenen findet sie den vor allem ihrem Gefühle entsprechenden Stoff — noch aber wagt sie nicht, ihre ganze dramatische Gewalt zu offenbaren, sondern legt sich im Hinblick auf die stilistisch als notwendig erkannte Gehaltenheit des Ausdrucks Mäßigung auf. Die ersten Ahnungen der reichen Ausdrucksmöglichkeiten durch die Verbindung des Gehaltes der menschlichen Seelenvorgänge mit der Landschaftsstimmung zu einer inneren Einheit thun sich auf. In dem Kupferstich wird ein für die klare Formenbildung höchst bedeutungsvolles Vermögen entdeckt, das Porträt als die Offenbarung individueller Lebens- und Willenskraft erkannt, die Heiligenfigur zum Charaktertypus durchgebildet.

Als der Künstler in die Dienste der Gonzagas tritt, stellt er diesen ein universell entwickeltes Können und den Reichtum einer unvergleichlich fruchtbaren Phantasie zur Verfügung. Die kühnen Versuche perspektivischer Raumtäuschung an den Deckengewölben und an die Wirklichkeit anknüpfender einheitlicher Lichtwirkung als die ersten uns bekannten Thaten seines Schaffens in Mantua eröffnen der Malerei weite ungeahnte Bahnen, zugleich bringt er in den Porträtgruppen der Camera degli Sposi die neue Idee einer dramatischen Bildniskomposition, in welcher die in voller Figur dargestellten Individualitäten zur Monumentalität des Historischen erhoben werden. Anknüpfend an seine frühere Erfindung der Charakterschilderung in den Halbfigurenbildern der Anbetung der heiligen drei Könige und der Darstellung im Tempel, für welche er schon in der Paduaner Zeit, wie es scheint, ein eigenartiges malerisches Verfahren auf Leinwand entdeckt hat, wandelt er die königliche Madonnendarstellung zu einer nahen intimeren Zusammenstellung der Jungfrau mit Heiligen in halben Figuren um und macht das Verhältnis zwischen dem Christusknaben und dem kleinen Johannes zu einem künstlerischen Motive in einer dem Fra Filippo verwandten Weise. Und nicht lange währt es, so verändert sich sein Verhalten der Antike gegenüber. Die in immer größerer Freiheit sich ergehende Phantasie, welche früher die Kunstdenkmäler des Altertums nur nebensächlich verwertet hatte, wendet sich einer Neugestaltung der antiken Stoffe selbst zu: das antiquarisch künstlerische Interesse wird zu dichterischem Träumen und Erfinden. Es entstehen die mythologischen Kupferstiche, der das ganze römische Altertum symbolisierende Triumph des Cäsar und andere verwandte Werke,

aus denen fast unmerklich das künstlerische Sinnen in die halb christliche, halb heidnische Allegorie übergeht. Und in alle diese Formen ergießt sich stärker und stärker anschwellend der Strom eines gewaltigen Gefühlslebens, welches alle Empfindungen von der zartesten bis zur heftigsten in sich schließt, bis der Augenblick gekommen ist, in welchem es, ganz von inbrünstiger Sehnsucht nach überirdischer Erlösung erregt, nur noch durch schmerzliche Versenkung in die Anschauung und Gestaltung des Heilandes den Frieden erstrebt. Dem „Erlöser des menschlichen Geschlechtes," mag er ihn in dem Kind auf dem Schoße der trauernden Mutter erkennen oder ihn mit den Jüngern und Frauen verzweifelnd zu Grabe geleiten oder den kummervollen Segensgruß des Auferstandenen empfangen, ist die Kunst des Greises geweiht. —

Eine immer zunehmende Steigerung in der Größe der Formen, in der Freiheit der Bewegung, im seelischen Ausdruck bei und dank einer immer stärkeren Vereinfachung und Verdeutlichung des Wesentlichen in der Gestaltung der Erscheinung — hierin liegt bei diesem Genius, wie bei jedem Genie überhaupt, die in den Schöpfungen sich äußernde Entwickelung. In ihrer Vielseitigkeit ist seine Kunst der Ausgangspunkt aller Bestrebungen in den Künstlerschulen Norditaliens geworden. Mantegnas Schaffen hat den Venezianern wie den Lombarden, den Veronesern wie den Bolognesen und Ferraresen die neuen Wege gewiesen, und selbst als die Zeit kam, in welcher es vor Vollendeterem zurücktreten mußte, ist sein Ruhm nicht geschwunden, ja hat sich unverändert durch die Jahrhunderte erhalten — die göttliche Kraft, die „einzig besteht," hat an den Werken auch dieses Meisters teilgenommen!

Thode, Henry,

Mantegna

Bielefeld [u.a.] 1897